



الترجمة والمقاطعة الفكرية

بقلم: حمد الحمد

في شهر فبراير من هذا العام أثارت إذاعة الـ BBC مناقشة قضية هامة وهي: هل تؤيد مقاطعة المنتجات الأمريكية والغربية؟ وجاءت مداخلات من هنا وهناك أغلبها مؤيد، وكان الحديث منصب على مقاطعة المنتجات الغذائية والاستهلاكية، ولم يتحدث أحد عن الإنتاج الفكري الذي هو بالأساس مقاطع سواء عبر الرقابة أو تكاليف الترجمة أو الترجمة غير الدقيقة. في افتتاح مؤتمر اتحاد كتاب مصر الذي عقد بنهاية عام ٢٠٠٨م. أوضح الأستاذ محمد سلماوي أن حركة الترجمة في الوطن العربي تعرضت لمشكلات حتى تراجعت مكانتها من قائمة أولويات الحياة الثقافية العربية وأن عدد الكتب المترجمة في البلدان العربية أقل من مثيلاتها في دولة أوروبية واحدة مثل اليونان أو أسبانيا. إذاً هناك مقاطعة لا تتحدث عنها أية جهة وهي مقاطعة الفكر الغربي والعالمي لعدم الجدية في استيعاب الفكر الآخر الأجنبي وإتاحة ترجمته للجميع بلون أية محاذير.

في هذا الشهر روى لي أحد الزملاء إنه اطلع على رواية مترجمة واستمر بقراءتها حتى عشرين صفحة ولم يفهم منها شيئاً، وذلك لسوء الترجمة، وهذه معضلة أخرى لسوء الترجمة أو لترجمة أعمال لا تغني أو تسمن من جوع.

وكذلك علينا أن نتحدث عن الفكر الذي يصلنا عبر الأعمال السينمائية ونراه عبر شاشات دور السينما والفضائيات الذي ينقل لنا فكراً استهلاكياً، فبطل الضيلم عندما يخرج من منزله يقود سيارة من طراز أمريكي، وعندما يدخل إلى

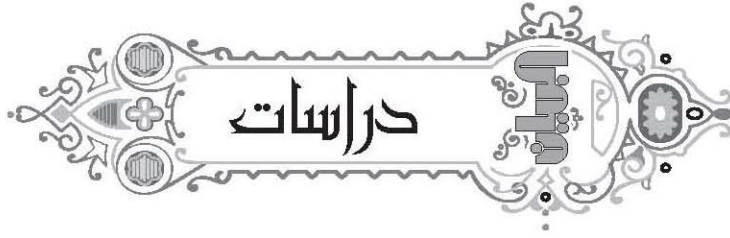
سلوكيات الإنسان الأمريكي التي تتعارض مع القيم من مخدرات وشذوذ وعلاقات منحرفة وانهايارأسري، وبدون أية مشاهد إباحية، استمتعت بالفيلم في صالة العرض بأمريكا وفهمته فهماً جيداً، ومن ثم شاهدته مرة أخرى في لندن، وأيضاً استمتعت به للمرة الثانية، وبعد فترة من الزمن عرض في دور السينما في الكويت مترجماً للغة العربية وحضرت مع العائلة وبينهاية الفيلم خرجنا ولم نفهم شيئاً والسبب أن الرقيب المحترم حذف أكثر من ثلث المشاهد.

المطعم فتظهر علامة الماكدونالدز، هذا تسويق عبر السينما قد لا يشعر به الإنسان العادي.

ومع هذا قد تصل إلينا بعض الأفلام السينمائية التي تحمل فكراً وروية ولكن مقص الرقيب يقوم بواجبه من أجل ألا يصل ذلك الفكر إلى المشاهد العربي ويساهم بإنحلاله الفكري، كما يعتقد الرقيب الذي قد يحمل مؤهلاً دراسياً متواضعاً.

أذكر قبل عدة سنوات كنت في الولايات المتحدة وشاهدت فيلماً أمريكياً ب عنوان ” الجمال الأمريكي“ هذا الفيلم قدم





اللغة العربية.. والمستقبل

بقلم: د. أحمد زياد محبك
(سوريا)

تحديات الماضي والحاضر.

يقول أحد الأدباء في وصف حال اللغة العربية: "تدخل متجراً من المتاجر أو مصرفاً من المصارف أو شركة من الشركات فلا تقرأ في الإعلانات والمستندات إلا كتابة أجنبية، ولا تسمع في المحادثات والمفاوضات إلا لغة أجنبية، فإذا حرصت على التفاهم بالعربية لاعتراذك بها أو لجهلك بغيرها تضاءلت في رأي مخاطبك، فينظر إليك بشطر عينه، ويكلمك ببعض شفته، وربما صغرت وصغرت حتى يستسر عليه مرآك فلا يحفلك" (الزيات، ص ٣٣٧، ٣٣٦) والأديب هو أحمد حسن الزيات، والحال التي يصفها ترجع إلى عام ١٩٣٦، وحال اللغة العربية اليوم، ليست أكثر سوءاً من حال اللغة العربية قبل سبعين عاماً، بل لعل حالها اليوم أفضل مما كانت عليه.

إن مثل هذه الظواهر الاجتماعية هي دليل على عادات وتقاليد أكثر مما هي دليل على ضعف العربية، وهي عادات قابلة للتغير والزوال، وإن كانت ما تزال مستمرة إلى اليوم، حيث يراها المرء في الإعلانات وفي أسماء المحلات والبضائع والمنتوجات، يلجأ إليها التجار للكسب، وهي لا تصنع ثقافة، ولا تدل في شيء على ضعف اللغة، فاللغة لا تصنعها مثل هذه الظواهر المتغيرة، إنما يصنعها الشعب الناطق بها، ويصنعها الشعراء والأدباء والمبدعون، وهم الذين يصوغون وجدان الأمة وضميرها. إن مثل هذه الظواهر في الحياة اليومية العادية تقابلها الجامعات والصحف والمجلات والروايات والأشعار وهي كلها بعربية فصيحة، بل تقابلها العربية في مؤسسات المجتمع والدولة وفي السوق والحياة اليومية وهي كلها بالعربية.

وقد عبر عن مثل هذا الرأي في نظرية متكاملة بارون فيلهلم فون هومبيلت (Baron)

استطاعت العربية في القرن العشرين أن تستوعب فنون القول الجديدة من رواية وقصة قصيرة ومسرح وثنوعر جديد، وأثبتت قدرتها على استيعاب فلسفات وعلوم متطورة كالماركسية والوجودية والبنوية وعلم النفس والتحليل النفسي وعلوم الذرة والكيمياء والفناء، وعبرت عن معطيات حضارية جديدة، فكل المصطلحات المستعملة في الميادين الجديدة مصطلحات عربية، كالمصطلحات في مجال النقل البري والبحري والجوي ووسائل الاتصال من بريد وبرق وهاتف ومن اتصالات معاصرة كالحاسوب والهاتف الثابت والهاتف الجوال.

رَجَعْتُ نَفْسِي فَأَنْهَمْتُ حَصَاتِي

وَنَادَيْتُ قَوْمِي فَأَحْتَسَبْتُ حَيَاتِي

وفي سنة ١٩٢٦ دعا ولیم ولکوکس إلى الأخذ بالعامية المصرية، وهجر العربية الفصيحة، وترجم أجزاء من الإنجيل إلى العامية المصرية.

والأمر لم يقف عند الأجانب، بل امتد إلى العرب أنفسهم، ففي عام ١٩٠٢ نشر عضو مجمع اللغة العربية بالقاهرة عيسى إسكندر العلوف عدة مقالات في مجلة المجمع عن اللهجة العربية العامية، دافع فيها عن اللهجات العامية، ورأى أن من أسباب التخلف هو الفرق بين لغة الحديث ولغة الكتابة، ودعا إلى كتابة العلوم بالعامية ليفهمها الناس، وفي سنة ١٩٤٢ دعا عضو مجمع اللغة العربية عبد

Wilhelm von Humboldt) ١٧٦٧ . ١٨٢٥) فهو "يعتبر الواقع الراهن غير ذي قيمة، فكيفما كانت لغة من اللغات في جنورها ستبقى كذلك إلى الأبد على الرغم من التقلبات التاريخية السطحية التي قد تخفي ذلك، فعبقرية اللغة لا تتأثر... ويوجد داخل أي شعب من الشعوب أفراد عددهم محدود ممن نَصَفهم بالعابرة... وهم لا يتصرفون فقط وفق طرق محددة يملئها الإرث القومي الثقافي، بل يضيفون إلى هذا الإرث ليدفعوا به إلى الأمام أبعد من ذلك" (جوزيف، ص ٧٢).

ولكن مع ذلك لا يمكن إنكار ما واجهته العربية من أخطار، فقد واجهت في القرن العشرين تحديات كبيرة، واستطاعت الصمود في وجهها وتحديها، ففي عام ١٨٨٠ أصدر ولهم سبيتا كتابه: "قواعد العربية العامية في مصر" أقيم فيه العربية بالصعوبة، ودعا إلى اعتماد العامية، ووضع قواعد لها، وكتابتها بحروف لاتينية للتيسير على العامة، ولتقريب العلوم، وفي أواخر عام ١٨٨١ طرحت مجلة "المقتطف" فكرة للنقاش تتلخص في كتابة العلوم بالعامية المصرية، وفي عام ١٨٩٠ أصدر كارل فولرس كتابه: "اللهجة العربية الحديثة في مصر"، وفي سنة ١٩٠١ ألف "ولمر" القاضي الإنكليزي في محكمة الاستئناف كتابا عن عامية القاهرة، وضع فيه قواعد لها، واقترح كتابتها بحروف لاتينية، وروجت للكتاب مجلة المقتطف، فأثارت ضجة في الأوساط الثقافية، وكتب حافظ إبراهيم قصيدته الشهيرة "العربية تنعى وطنها بين أهلها" (١٩٠٢) ومطلعها:

إن المشكلة الأولى التي يثيرها علماء اللغة حول العربية سواء في ذلك المنصفون وغير المنصفين، هي مشكلة العامية، وهي المدخل الذي يحاول من خلاله أن ينفذ معظم المعادين للعربية، مع العلم بأن العامية ظاهرة لغوية تتوافر في لغات العالم كافة، وهي قانون من قوانين تطور اللغة، ولا بد من وجودها في العربية وفي غير العربية، وقد درس العاميات علماء اللغة في معظم لغات العالم واهتموا بها، ووضعوا خرائط جغرافية تحدد مناطق اللهجات التي تنطق بها كل منطقة.

العزير فهمي في اجتماعات مجمع اللغة العربية إلى كتابة العربية بحروف لاتينية، وناقش المجمع هذا الاقتراح على مدى ثلاث سنوات (ينظر: الفصيل، ص ٢٧ وما بعدها، وينظر: الفرج، ص ٨٥ وما بعدها).

وفي عام ١٩٤٥ دعا سلامة موسى في كتابه: "البلاغة العصرية واللغة العربية" إلى كتابة العربية بحروف لاتينية، واحتج لذلك بحجج كثيرة، أهمها حاجة العرب للنهوض، ولا سيما النهوض الصناعي، وتعلم العلوم الغربية، كالطب والهندسة، ولا يمكن أن يكون إلا باللغة الأجنبية (ينظر: كامل الخطيب، ص ٧٠-٧٤).

وقد جوبهت تلك الدعاوات وغيرها كثير

بالرد والتصدي والتقنيد، كما استمرت العربية في الصحافة وفي مؤسسات الدولة، بل إن تلك الدعاوات كانت عوامل حافزة تدفع إلى الحفاظ على العربية والتمسك بها. والعالم باللغة ينكر مثل هذه الدعاوات وإن لم تكن العربية لغته الأم، يقول بلاشير: "وقد تجاوز بعض الناس الحق إلى الباطل فاقترحوا استبدال الحروف اللاتينية بالأبجدية العربية، ولكنني أعتقد أن مثل هذا المشروع مكتوب عليه الفشل لأن العربية غير التركية، وأيقنت أن الخط العربي سيدوم إلى أن يرث الله الأرض وما عليها" (الصالح، ص ٢٥٥).

إن اللغة ليست ملك فرد يدعو إلى تغيير حروفها، وليست نتاج يوم أو ليلة، وقد أخذت اللغة أبعادها التاريخية والحضارية من خلال الشكل الذي كتبت به، فأصبحت الحروف جزءاً منها، ومن تاريخها وتراثها، وكتابة اللغة بغير حروفها هو قطع الصلة بين شعبها وتاريخه وشخصيته، لأن اللغة حاملة المشاعر والعواطف والأهواء، والمعبرة عن نمط التفكير. ومثل تلك الدعاوات اللغوية في الظاهر تحمل في طياتها دوافع وغايات تتلخص في إضعاف العرب وتمزيقهم وفصلهم عن تاريخهم وتراثهم ودينهم، بدعوى الحرص على النهوض بهم وتطويرهم، كما تقف وراءها دعاوات إقليمية انعزالية في لبنان ومصر والعراق (ينظر: الدقاق، ص ١٠٥-١٥٢).

إن الأخطار التي واجهاتها العربية في القرن العشرين كبيرة، ولكن التطور الذي حققته في القرن العشرين أكبر من تلك الأخطار، وهو تطور يتجاوز كل ما حققته

إن ازدواجية اللغة، أي ثنائية الفصيح والعامي ظاهرة متجذرة في التكوين اللغوي والتواصل لل شعوب، وخصوصا الشعوب ذات الثقافة، بحيث تركز عملية التواصل اليومي على التفرع اللهجي، وتتركز عملية التواصل الثقافي والأدبي على اللغة الراقية الفصيحة، وليس بمقدم أحد أن يمحو هذه الثنائية، إلا إذا كان بمقدمه أن يمحو كل السياق الحضاري المكتوب بالفصحى، الذي تتشكل التراكم المعرفي والذهني لدى الأفراد.

حقب، وملك أجيال، وهي ليست مجرد لغة تفاهم أو تواصل، بل هي بالإضافة إلى ذلك لغة علم وأدب وتجارة و حياة وحضارة. ولقد لخص ذلك كله سوسير فقال: "هي الجوانب الاجتماعية من الكلام الخارج عن نطاق الفرد، لأن الفرد الواحد غير قادر على أن يخلقها أو على أن يحورها، وهي لا توجد إلا بمقتضى نوع من التعاقد يتم بين أعضاء المجموعة البشرية الواحدة، ومن جهة أخرى فإن الفرد بحاجة إلى درجة حتى يعرف قواعد عملها" (سوسير، ص ٣٥).

ويقول عباس محمود العقاد: "بدأت اللغة العربية تاريخها المعروف بخصائصها المميزة لها اليوم في عصر سابق للدعوة الإسلامية، يرده علماء المقارنة بين اللغات إلى القرن الرابع قبل الهجرة، ويرجع فيما نعتقد إلى عصر قبل ذلك، لأن المقابلة بينها وبين أخواتها السامية يدل

من تطور في القرون السابقة، مما يؤكد أن العربية تملك مقومات الحياة والتطور والبقاء.

استطاعت العربية في القرن العشرين أن تستوعب فنون القول الجديدة من رواية وقصة قصيرة ومسرح وشعر جديد، وأثبتت قدرتها على استيعاب فلسفات وعلوم متطورة كالماركسية والوجودية والنيوية وعلم النفس والتحليل النفسي وعلوم الذرة والكيمياء والفضاء، وعبرت عن معطيات حضارية جديدة، فكل المصطلحات المستعملة في الميادين الجديدة مصطلحات عربية، كالمصطلحات في مجال النقل البري والبحري والجوي ووسائل الاتصال من بريد وبرق وهاتف ومن اتصالات معاصرة كالحاسوب والهاتف الثابت والهاتف الجوال والشابكة، كما تعاملت مع الصحافة والإذاعة المرئية والمسموعة والفضائيات والبرمجيات بلغة عربية فصيحة، بالإضافة إلى ميادين ومؤسسات اجتماعية قد لا يتنبه المرء إلى أن التعامل فيها يقوم باللغة العربية الفصيحة من مثل الجيش والفنادق والمعامل ومؤسسات الحكومة والجامعات والمدارس وميادين أخرى كثيرة كالزراعة والصناعة والسياحة، كل أشكال التعامل فيها تجري بالعربية الفصيحة، بالإضافة إلى التعليم الجامعي، وهو في معظم الأقطار العربية بالعربية الفصيحة. إن اللغة العربية شأنها في ذلك شأن معظم اللغات الحية العريقة، ليست نتاج قرن أو قرنين من الزمان، وليست نتاج جيل أو جيلين، وهي ليست ملك فرد ولا أفراد، فهي ليست من وضع سيبويه ولا ابن فارس ولا ابن جني، وهي ليست ملك ولیم كوكس ولا سبيتا ولا ولور، هي نتاج

ينفذ معظم المعادين للعربية، مع العلم بأن العامية ظاهرة لغوية تتوافر في لغات العالم كافة، وهي قانون من قوانين تطور اللغة، ولا بد من وجودها في العربية وفي غير العربية، وقد درس العاميات علماء اللغة في معظم لغات العالم، واهتموا بها، ووضعوا خرائط جغرافية تحدد مناطق اللهجات التي تنطق بها كل منطقة.

”يوجد مثل هذا التنوع في اللهجات واللكنات الإنجليزية إذ يظهر الأطلس اللغوي لإنجلترا The Linguistic Atlas of England وأطلس الأصوات الإنجليزية Atlas of English Sounds المبنيان على أساس مسح اللهجات الإنجليزية توزع عدد من البدائل الجغرافية المألوفة في اللهجات الإنجليزية“ (دورل، مارتن، الموسوعة اللغوية، ص ٩٢٧).

”وضمن فرنسا نفسها في الفرنسية القياسية هي اللغة الوحيدة التي منحت اعترافاً رسمياً كاملاً، غير أنها ليست اللغة الأولى أو الوحيدة بالنسبة لمجموعة كبيرة من السكان، إذ نجد أشكالاً من اللغة الهولندية في الفالندرز الفرنسية وأشكالاً من الألمانية في الألزاس وشمال اللورين، وينطق بالبريتانية في غرب بريتاني (شمال غرب فرنسا)، وتستعمل لغة الباسك في غرب باريرينز (جنوب غرب فرنسا)، وتستعمل الكاتلان في روزيلون (جنوب فرنسا)، وفي قسم كبير من جنوب فرنسا يشار إلى اللهجات الأصلية عادة على أنها بروفنسالية“ (دورل، مارتن، الموسوعة اللغوية، ص ٩٢٢).

وعلى الرغم من إقرار علماء اللغة أن في فرنسا لهجات أصلية لم تذب في

إن الخطر الذي يحدق بالعربية لا يقصد به اللغة العربية بحد ذاتها، أو هي وحدها، إنما يقصد به العرب، وهم يسعون إلى تحقيق وحدتهم، وتأكيد أنهم شعب واحد، صاحب لغة واحدة، وثقافة واحدة، وليس المقصود اللغة العربية بحد ذاتها، إنما المقصود هو أي مشروع يسعى العرب إلى النهوض به، أيا كان هذا المشروع، سواء في ذلك المشروع القومي أو الاشتراكي أو القطري أو الديني أو الديموقراطي أو الاقتصادي الحر، لأنه لا يراد للشعب العربي أن ينهض، في أي قطر من أقطاره، تحت أي شعار أو نظام أو شكل.

على تطور لا يتم في بضعة أجيال، ولا بد له من أصل قديم يضارع أصول التطور في أقدم اللغات، ومنها السنسكريتية، وغيرها من اللغات الهندية الجرمانية، فالبد من أجيال طويلة قبل أن ينتهي تطور اللغة“ (العقاد، ص ٣). ولذلك لا بد من درس مشكلات العربية التي أثارها المغرضون، ولا بد من فهمها من خلال الدرس اللغوي المعاصر، ولعل أهم تلك المشكلات مشكلة العامية والفصحى.

مشكلة العامية

إن المشكلة الأولى التي يثيرها علماء اللغة حول العربية سواء في ذلك المنصفون وغير المنصفين، هي مشكلة العامية، وهي المدخل الذي يحاول من خلاله أن

إن كل الدعوات المضادة للغة العربية كانت تسعى سعياً مبانثراً أو غير مبانثراً إلى عزل اللغة العربية عن مرجعيتها الأولى المتمثلة في القرآن الكريم، وتحويلها من لغة معيارية تأخذ بالفصحى، وتحويلها إلى لغة وصفية تأخذ بالكلام العامي، أي حرمانها من الثقافة والحضارة والأدب والتاريخ والدين، وهو أمر لا يمكن أن يتحقق، لأنه يتنافى مع قانون اللغة بمعناها العام.

اللغة الفرنسية فإنهم لا يحرضون أبناء تلك اللغة أو المنطقة على الاستقلال أو الانفصال عن فرنسة، ولا يشجعونهم على تطوير لغتهم واستقلالها، في حين يفعلون ذلك بكل ما أوتوا من وسائل في تحريض البربر في الجزائر على التمسك بلغتهم الأمازيغية، ويدعونهم إلى الاستقلال بلغتهم وهويتهم عن الوسط العربي الذي يعيشون فيه وينتمون إليه، مع العلم بأن دراسات كثيرة تؤكد أن اللغة الأمازيغية هي لغة عربية.

لقد انتهى البحث بالدكتور علي فهمي خشيم إلى أن اللغة الأمازيغية "ليست إلا واحدة من اللغات أو اللهجات التي نسميها اللغات العروبية التي تشمل لغات الوطن العربي القديمة في الرافدين والشام ووادي النيل والشمال الإفريقي" (خشيم، سفر العرب الأمازيغ، ص ٥) كما انتهى به البحث إلى وضع معجم عربي بربري مقارن "الهدف منه تأهيل المضردات الأمازيغية البربرية وتأصيلها وإعادتها إلى أرومتها العربية الأولى" (خشيم، لسان العرب الأمازيغ، ص ١).

إن في هذا ما يؤكد حجم المؤامرة التي ما تزال تحيط باللغة العربية والشعب العربي، وعلماء اللغة يقرّون أن درس اللغة لا يمكن أن يكون منفصلاً عن مجتمعاتها، أو تاريخها، ولكنهم يناقضون مقولاتهم العلمية أو يوظفونها لخدمة أغراض غير علمية. إن "أي دراسة لغوية تحتاج إلى أخذ الهوية بعين الاعتبار إذا أرادت أن تكون دراسة تامة وغنية وذات مدلول لأن الهوية ذاتها لا يكتمل مدلولها إلا في جوهر اللغة، وفي كيفية الوظيفة التي تؤديها هذه اللغة وفي الطرق والأسباب

التي عملت على ظهورها إلى الوجود وتطورها وفي كيفية تعلمها واستخدامها كل يوم من قبل كل مستخدم لغة في كل وقت وحين" (جوزيف، ص ٢٩٧). ويقول جون جوزيف: "إن التحديد التاريخي للغة ما مثل الصينية أو الإنكليزية أو الكوشية كان دائماً يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتأسيس لهوية دينية أو إثنية أو قومية، وقد بسط أندرسون (١٩٩١) فكرة أن اللغة هي الأساس الذي يقوم عليه تخيل الأمة، وبينما يمتدح عمله على تنبيهه المفرط على صلة اللغة. الأمة تقترح دراسة تاريخ اللغات ذاتها ألا أحد يشكل أساساً لمبنى الآخر، بل إنهما بدلاً من ذلك يشبهان مبنين توأمين، بنيا بطريقة يتحمل فيهما كل مبنى وزن الآخر". (جوزيف، ص ٢٩٨). إن درس اللغة العربية بمعزل عن هويتها وعن الناطقين بها وتاريخهم ودينهم هو منهج غير علمي.

وما العلمية في الواقع إلا اللغة الفصيحة

ولا بد من وجود العاميات في كل لغة من لغات العالم لأن العامية هي صورة متحققة في الواقع عن اللغة الفصيحة، ولا بد من الاختلاف بين ما هو متحقق وما هو مثالي، والعامية تنشأ بأسباب كثيرة منها ما هو زمني ومنها ما هو مكاني، إذ لا يمكن أن يتكلم باللغة الجيل الحاضر كما كان يتكلمها الجيل السابق، ولا يمكن أن يتكلمها الابن كما كان يتكلمها الأب، لا بد من الاختلاف والتطور، كما لا يمكن أن يتكلمها تجمع بشري يبعد عن تجمع بشري آخر آلاف الأميال، كما لا يمكن أن يتكلمها تجمع بشري في مرحلة حضارية كما كان يتكلمها تجمع بشري في مرحلة حضارية أخرى مختلفة، وأكثر ما يظهر هذا التغير في معاني المفردات، ثم يظهر بصورة أقل في بناء الجملة وتركيبها، ويكون ظهور التغير الأقل في أصوات اللغة، ولاسيما في اللغة العربية، بالإضافة إلى ما يكون من اختلاف شخصي خاص في نبرة الصوت، وطريقة النطق، وأسلوب الأداء.

وهذا التنوع اللهجي موجود في لغات العالم، ويمكننا أن نعطي شاهداً على مثل هذا التنوع من الاختلافات في اللغة الإنجليزية في ترتيب وصيغ المفعول به المباشر وغير المباشر، حيث توجد الاختلافات بين : Give it to me : Give me it في مناطق من إنجلترا منفصلة نسبياً، وبالمقارنة فإن الاختلافات المعجمية أو المفرداتية موثقة بشكل جيد، وبالنسبة لمعظم المجتمعات اللغوية الأساسية فلقد تم تجميع مسردات بالفئات المعجمية المحلية في عدد من الدول منذ عهد بعيد نسبياً، فنلاحظ المعلومات عن إنجلترا في ما

في تحقّقها الواقعي، أو هي اللهجة في المصطلح العربي القديم، أو هي الكلام كما يرى سوسير، ومن الممكن أن نوجد بين مصطلحي: اللهجة والعامية، فالعامية مصطلح معاصر، ويقصد بها طريقة استعمال العربية الفصيحة في مثل لبنان أو مصر أو تونس وفق التقسيمات السياسية العاصرة لأقطار الوطن العربي، واللهجة مصطلح قديم تطلق على طريقة استعمال العربية في قبيلة من القبائل العربية، وكما تعددت اللهجات بتعدد القبائل العربية في القديم، كذلك تعددت العاميات في الأقطار العربية في العصر الحديث.

”واللهجة مأخوذة من لهج الفصيل يلهج إذا تناول ضرع أمه، ولهج الفصيل بأمه إذا اعتاد رضاعها، فهو فصيل لأهج، واللغة يتلقاها الإنسان عن ذويه ومخالطيّه، واللهجة هي لغة الإنسان التي جبل عليها واعتادها ونشأ عليها، وهي طريقة معينة في الاستعمال اللغوي توجد في بيئة خاصة من بيئات اللغة الواحدة، أو هي العادات الكلامية لمجموعة قليلة من مجموعة أكبر من الناس تتكلم لغة واحدة“ (هلال، ص ٢٦، ٢٧).

واللهجة في تعريف آخر هي ”مجموعة من الصفات اللغوية التي تنتمي إلى بيئة خاصة، وتشترك في هذه الصفات جميع أفراد هذه البيئة، وبيئة اللهجة هي جزء من بيئة أوسع وأشمل تضم عدة لهجات، لكل منها خصائصها، ولكن الظواهر اللغوية الفاصلة بينها لا تكون بحد يمنع اتصال الأفراد بعضهم ببعض، وتلك البيئة الشاملة التي تتألف من عدة لهجات هي: اللغة“ (الفرج، ص ٧٧)

كتبه وكلن (١٩٧٧) وفي عدة منشورات حديثة يأخذ شكل قوائم بالكلمات المحلية وعلى مستوى أكثر تنظيماً، فهناك عدد من القواميس الكبيرة لهجات المناطق الأوسع (ديورل، مارتن، الموسوعة اللغوية، ج ٢ ص ٩٢٥).

”ولعل المستوى المضدراتي هو أكثر مستويات اللغة عرضة للتنوع المحلي الذي يحصل على نطاق ضيق، ذلك أنه خلافاً لعلم وظائف الأصوات الفونولوجيا، ليس نظاماً مغلقاً وأن الكلمات يمكن تبنيها، أو نقلها أو تبديلها، بكلمات أخرى، دون تبعات أساسية تلحق بالتركيب اللغوي أو عوائق في التخاطب، ولذلك يمكن أن تظهر اللهجة التقليدية قدراً كبيراً من التنوع في منطقة جغرافية محدودة، خاصة في مجال الكلمات المحلية أو الزراعية التي تستخدم أساساً في ضمن مجتمع صغير نسبياً، يظهر المثل النموذجي على هذا الوضع في الثماني والثمانين مرادفاً لكلمة أعسر“ (ديورل، مارتن، الموسوعة اللغوية، ج ٣ ص ٩٣٦).

ولكن من خصائص العربية حفظها على الأصوات، وبناء الجملة، في المقام الأول، أما تطور دلالة المفردات فينطبق عليها كل ما ينطبق على اللغات من قوانين التطور، حيث تتطور دلالات المفردات بالانتقال من الخاص إلى العام، ومن العام إلى الخاص، ومن الحسي إلى المجرد، ومن المجرد إلى الحسي.

”إن ازدواجية اللغة، أي ثنائية الفصحى والعامية ظاهرة متجذرة في التكوين اللغوي والتواصل للشعوب، وخصوصاً الشعوب ذات الثقافة، بحيث تركز عملية التواصل اليومي على التفرع اللهجي،

وترتكز عملية التواصل الثقافي والأدبي على اللغة الراقية الفصيحة، وليس بمقدور أحد أن يمحو هذه الثنائية، إلا إذا كان بمقدوره أن يمحو كل السياق الحضاري المكتوب بالفصحى، الذي شكل التراكم المعرفي والذهني لدى الأفراد“ (الفرج، ص ٨٧) .

إن مشكلة الواقع والمثال أو العامة والفصيحة مشكلة أزلية، وسوف تستمر ما استمرت الحياة، وهي مشكلة إنسانية عامة، لا تتعلق باللغة وحدها، بل تتعلق بجوانب الحياة كافة، فلكل إنسان طموحه الذي يرتجي تحقيقه، والواقع الذي يستطيع تحقيقه، ولكل مجتمع طموحه والواقع الذي يستطيع تحقيقه، ولا يمكن الوصول إلى التحقيق الكلي للطموح، ويظل المثال أكبر من المتحقق، بل يظل بعيداً عن التحقق، ولا بد من وجوده، ليقاس عليه الواقع.

ولقد فرق سوسير بين اللغة والكلام، وأصبح هذا التفريق ركيزة أساسية لكل الدراسات اللغوية المعاصرة، وهو يؤكد الفرق بين اللغة في صورتها المثالية وواقعها التطبيقي، يقول سوسير: ”إن اللغة والكلام عندنا ليسا بشيء واحد، فإنما هي منه بمثابة قسم معين، وإن كان أساسياً، والحق يقال، فهي في الآن نفسه إنتاج اجتماعي للملكة الكلام، ومجموعة من المواضع يتبناها الكيان الاجتماعي ليمكن الأفراد من ممارسة هذه الملكة، وإذا أخذنا الكلام جملة بدا لنا متعدد الأشكال متباين المقومات موزعاً في الوقت نفسه، بين ميادين متعددة، بما فيها الفيزيائي والفيزيولوجي والنفسي، منتمياً في الآن نفسه إلى ما هو فردي وإلى ما

الأدب فقط، وإنما في معنى أعم أي نوع مهذب من أنواع اللغة تستعمله مجموعة بشرية بأكملها، سواء أكانت رسمية أم لا، فإن اللغة إن تركت وشأنها لا تكون إلا في صورة لهجات لا تنتهك إحداها حدود الأخرى، وهكذا يكون محكوماً عليها بأن تتجزأ تجزؤاً غير محدود، ولكن لما كانت الحضارة في تطورها تكثر من أسباب التواصل فإن الناس يختارون بناء على نوع من المواضعة الضمنية إحدى اللهجات الموجودة ليجعلوا منها أداة حاملة لكل مآرب الأمة بأجمعها، ودوافع هذا الاختيار متنوعة، فتارة تراهم يفضلون لهجة الجهة التي تقدمت فيها الحضارة أكثر من غيرها من الجهات، وطوراً تراهم يفضلون لهجة المنطقة التي لها الهيمنة السياسية والتي فيها مقر السلطة المركزية، وتارة أخرى نرى بلاطاً من البلاطات يفرض لهجته على الأمة بأجمعها، وعندما ترتقي اللهجة التي نالت الخطوة إلى مرتبة لغة رسمية مشتركة فإنها نادراً ما تبقى على صورتها السابقة، وذلك لأنها تمتزج بها عناصر لهجية تابعة لجهات أخرى، وشيئاً فشيئاً تصبح مركبة من عناصر متباينة بيد أنها لا تفقد تماماً طابعها الأصلي” (سوسير، ص ٢٩١. ٢٩٢).

ويبدو هذا الكلام التتظيري تعبيراً عن واقع اللغة العربية في العصر الجاهلي قبيل ظهور الإسلام، وهي المرحلة التي سادت فيها لهجة قريش، كما هو شائع لدى معظم الباحثين، لأنها كانت لهجة التجارة والدين والشعر، وبها نزل فيما بعد القرآن الكريم، وقد عرض الدكتور شوقي ضيف آراء المستشرقين وآراء اللغويين العرب القدماء وكلها تجمع على

هو اجتماعي، ولا يتسنى لنا ترتيبه ضمن أي قسم من أقسام الظواهر البشرية لأننا لا نستطيع أن نستخرج وحدته. أما اللغة فهي على العكس من ذلك، كل بذاته ومبدأ من مبادئ التبويب وما إن جعلها في المقام الأول بين ظواهر الكلام حتى ندخل نظاماً طبيعياً في مجموعة من الظواهر لا تخضع لأي نوع آخر من التبويب” (سوسير، ص ٢٩). ولذلك يرى سوسير نفسه أن الحل في الاعتماد على اللغة حيث يقول: ”وليس يوجد في رأينا إلا حل واحد لكل هذه المشاكل: يجب أن نحصر اهتمامنا في ميدان اللغة فقط، وأن نتخذها قاعدة للحكم على جميع مظاهر الكلام” (سوسير، ص ٢٩).

إن لغة خصائص تميزها عن العامية وهي كما حددها سوسير نفسه، حيث يقول: ”اللغة شيء معين مضبوط الحدود ضمن مجموع ظواهر الكلام المتنافرة، وإن اللغة بتمييزها عن اللفظ شيء يمكن أن يدرس على حدة، فنحن لم نعد نتكلم اللغات المنقرضة ولكننا قادرون على تمثيل بنيتها اللغوية تمام القدرة، وليس يمكن لعلم اللغة أن يستغني عن عناصر الكلام الأخرى فقط، بل هو لا يكون ممكناً إلا متى لم يشمل مثل تلك العناصر” (سوسير، ص ٣٥. ٣٦).

ولا بد من الإشارة إلى رأي لا يقول بنشوء العامية من الفصيحة، بل يقول بنشوء الفصيحة من العاميات، وهذا ما يوضحه سوسير، حيث يقول: ”إن الوحدة اللغوية قد تتفرع عندما يتعرض لسان طبيعي لتأثير لغة أدبية، ويحدث هذا الأمر حتماً كلما بلغ شعب من الشعوب درجة معينة من الحضارة، ونعني بـ لغة أدبية لا لغة

كل لهجة عربية، فتكون أدنى إليها من غيرها من اللهجات، وإنما كانت قريبة منها لأن بعض عناصر تركيبها ملاحظ فيها” (حسان، ص ٦٤.٦٣).

”ومهما يكن من أمر فإن اللغة الأدبية لا تفرض نفسها بين عشية وضحاها إذ نرى قسماً كبيراً من السكان يستخدمون لغتين، لغة الجميع، ولهجتهم المحلية، وهذا ما نشاهده في عديد من جهات فرنسا مثل السافوا... وهذه الظاهرة ظاهرة عامة في ألمانيا وإيطاليا حيث بقيت اللهجات المستعملة في كل مكان إلى جانب اللغة الرسمية” (سوسير، ص ٢٩٢).

إن ما قاله سوسير وهو يتحدث عن اللغة بصورة عامة حديثاً مجرداً ينطبق تمام الانطباق على واقع اللغة العربية، وعلى ما قاله علماء اللغة عن العربية قبل سوسير، وفي هذا ما يدل على حتمية تشكل اللهجات، لا بسبب ضعف اللغة، إنما بسبب رقيها إلى المستوى الأدبي والثقافي والحضاري، وهذا هو قانون عام. وفي هذا رد على الدعاة إلى العامية، أو الدعاة إلى كتابة العربية بحروف لاتينية، أو الدعاة إلى التعليم بلغة أجنبية.

والدعوة إلى التعليم بالعامية بحجة صعوبة الفصيحة حجة غير علمية، لأن العامية ليست أقدر من الفصيحة على استيعاب العلوم، ولأن العلوم تقوم على لغة علمية ومصطلحات ولا تقوم على العامية، والذي يأخذ بالعلوم هو المتعلم، لا الأمي، ولن تنفع المتعلم هنا العامية، كما أن الأمي الذي يتكلم العامية لن تصبح العلوم سهلة عليه لمجرد كونها بالعامية. هي في الحقيقة مجرد دعوات لإحداث البلبلة والفتنة، ولصرف الناس

سيادة لهجة واحدة على سائر اللهجات، وإن كان بعضهم قد قال بلهجة أخرى غير لهجة قريش هي لهجة كندة على نحو ما رأى نالينو، في حين رأى جويدي أنها ليست لهجة معينة لقبيلة بعينها، إنما هي مزيج من لهجات أهل نجد ومن جاورهم، وفي ختام هذا العرض يؤكد شوقي ضيف سيادة لهجة قريش، فيقول: “إن لهجة قريش لم يبدأ ذيوها وانتشارها بين العرب في الإسلام عن طريق القرآن الكريم، كما ظن ذلك بعض الباحثين، فقد كانت دائعة منتشرة بينهم منذ العصر الجاهلي، فأقدم نصوصه كأحدثها نظم بهذه اللهجة القرشية التي اتخذوها لغة أدبية عامة لهم، والتي سميت بعد بالفصحى، فقد كانوا يشعرون بروعتها فاندفعوا يحاكونها وقد امتلأت نفوسهم بأهلها ومكانتهم الروحية والاقتصادية والسياسية، ومن غير شك بلغ انتشار هذه اللهجة الذروة في الإسلام” (ضيف، العصر الجاهلي، ص ٢٧).

وفي الواقع تبدو اللهجة السائدة هي جماع لهجات تم اصطفاء أجمل ما فيها وأكثره مناسبة ليكون اللغة الفصيحة، ويؤكد ذلك وجود بقايا من لهجات عدة في الشعر الجاهلي، وظهور أساليب مختلفة في القرآن الكريم وفي حديث رسول الله لا ترجع إلى لهجة قريش. ويؤكد ذلك الدكتور تمام حسان فيقول: ”وأغلب الظن أن اللغة العربية الفصحى التي أصبحت لغة مشتركة للعرب من جميع القبائل كانت لغة الحج والأسواق والمجامع الأخرى، وأن اتصالها بالحج وبمكة هو الذي دعا بعض اللغويين إلى أن يسميها لهجة قريش، والملاحظ أن هذه اللهجة الفصحى تقرب إلى

عن العلم والتعلم، ولصرفهم عن لغتهم ودينهم وشعورهم الوطني والقومي.

إن الدعوة إلى نهوض الأمة لا يمكن أن يكون بالعامية ولا بحروف لا تينية، وإنما يكون بالاهتمام بالتعليم والنهوض باللغة الأم، ويؤكد ذلك أنه "عندما أطلقت روسيا القمر الصناعي عام ١٩٧٥ اهتزت الأوساط التربوية في أمريكا، وتساءلوا عن السبب الذي جعل الروس يتفوقون عليهم في هذا المجال، وجاءت الدراسات تشير إلى أن السبب في ذلك يرجع إلى إخفاق المدرسة الأمريكية في تعليم الناشئة القراءة الجيدة، ورفع أحد المسؤولين التربويين شعاراً هو: حق كل طفل في أن يكون قارئاً جيداً في السبعينات" (السيد، ص ٢٢٨) وواضح أن الولايات المتحدة لم تحمل اللغة الإنكليزية المسؤولية، ولم تتدخل عنها، ولم تدع إلى الأخذ باللغة الروسية، وإنما دعت إلى المطالعة والثقافة وتمكين الطلاب في المدارس من لغتهم، إن نهوض اللغة أو ضعفها لا يرجع إلى خصائص فيها، إنما يرجع إلى واقع الناطقين بها، فاللغة تقوى بقوة أهلها، وتضعف بضعفهم.

وبالإضافة إلى القانون العام الذي يقضي بوجود فرق بين اللغة والكلام، أو بين الفصيحة والعامية، في لغات العالم كافة، فإن في العربية خصيصة تميزها، وتستدعي وجود العامية، وهذه الخصيصة هي المعيارية.

المعيارية

تستند اللغة العربية إلى معيار ثابت، وهي تسعى إلى تحقيق أفضل مستوى لها على مر العصور وفق ذلك المعيار، وهو العربية الفصحى، وتتمثل في القرآن

الكريم وحديث رسول الله صلى الله عليه وسلم والشعر العربي القديم وكلام العرب، والمرجع الأول للعربية الفصحى هو القرآن الكريم، وهو مصدر الدين الإسلامي، وهذا الدين ليس دين عبادة وصلاة في المسجد فحسب، بل هو دين حياة وتشريع وعمل ومعاملة، ومن هنا كانت اللغة العربية مرتبطة بهذا الدين، وكان هذا الدين مرتبطاً بها، فهما معا حامل ومحمول، ولا يمكن الفصل بينهما، ولذلك يريد أهل العربية والمتكلمون بها والدارسون لها والمختصون بها أن تبقى محافظة على صورة لها راقية، لتظل مناسبة للقرآن الكريم الذي نزل بها، لأن أي ضعف في تعامل أهلها بها يعني ضعفهم في تلقي القرآن الكريم وفهمه والعمل به، ومن هنا كان الحرص دائماً على تطوير اللغة العربية.

وقد تجلّى هذا الحرص منذ العهود الأولى، فقد وضعت علوم كثيرة حول العربية، من أجل القرآن الكريم، لضمان صحة تلاوته، وسلامة فهمه، فيه تقام الصلاة لله، وبه تحقق الأحكام، وبه تكون الشرائع، ولا بد لتحقيق ذلك كله من حفظه وفهمه، ولا بد إذن من إتقان اللغة العربية، فهي لغة التواصل مع الناس، وهي لغة التواصل مع الله، لأن القرآن الكريم هو كلام الله بلفظه ومعناه، أو هو وحي من الله أنزله على قلب نبيه محمد صلى الله عليه وسلم بوساطة جبريل الأمين فتلقاه عنه بلفظه ومعناه، وقد علمه تلاوته، ورتب له آياته وسوره وسماها، ولذلك لقي القرآن الكريم ما لقي من عناية، ونشأ حوله ما نشأ من علوم، لخدمته، وبخدمته خيمت اللغة العربية، فوضعت للقرآن الكريم النقاط، ووضعت

قال: "إننا نصنع القوانين لمعاقبة المجرمين، الذين يسرقون ويقتلون، فلماذا لا نضع القوانين للذين يفسدون اللغة؟" (العدناني، ص أ) وإذا دل هذا الكلام على شيء فهو يدل على أن الغلط لا بد حاصل في أي لغة كانت، وأن الإشارة إلى الغلط في الكلام تدل على وجود معيار في اللغة، وأن شعوب العالم كلها تحرص على سلامة لغتها وقوتها، وتنقيتها من الشوائب، وأنها تسعى دائماً إلى الارتقاء بها نحو الأفضل، ويدل هذا على أن هناك دائماً مستويين في اللغة، وهما مستوى اللغة، ومستوى الكلام، ولا بد من الفرق بينهما.

ولعل من أحدث ما وضع في مجال التقريب بين العامية والفصحى كتاب الدكتور شوقي ضيف: "تحريفات العامية للفصحى" (١٩٩٤)، ويعرض في مقدمته ما وضع من كتب في إصلاح ما تخطئ به العامية في الكلام العربي، وأولها كتاب ما تلحن فيه العامية للكسائي (ت ١٨٩ هـ) "وظل أئمة العربية من بعده يعنون بالتأليف في هذا الموضوع، وتوالت مؤلفاتهم في القرن الثالث الهجري، ومن أهم ما طبع منها إصلاح المنطق لابن السكيت (ت ٢٤٤ هـ) وأدب الكاتب لابن قتيبة (ت ٢٧٤ هـ) وكتاب الفصيح لثعلب (ت ٢٩١ هـ) (ضيف، تحريفات ص ٣).

وتتالت المؤلفات في هذا المجال إلى العصر الحديث، وما تزال، وليس كتاب شوقي ضيف بآخرها، وهي لا تدل على انحدار اللغة وضعفها، بل تدل على توسعها في الاستعمال، واستيعابها لمتطلبات العصر، مما يحدث فيها ظواهر جديدة، وأساليب جديدة، لم تكن فيها من

علامات ترقيم خاصة، ووضع علم النحو: صرفاً وإعراباً، ووضع علم التجويد، ودرست مخارج الحروف، ودرست أنواع الأصوات، ووضع علم البلاغة، بل لذلك دُون الشعر، وحفظت اللغة، من أجل فهم القرآن الكريم وتفسيره، ومن أجل تأكيد القاعدة النحوية، ومن أجل التحقق من اللغة، ووضعت المعاجم أول ما وضعت في غريب ألفاظ القرآن، ثم وضعت معاجم اللغة، وكان اللغويون يلحظون ما ينال العربية من وهن على لسان العامة وفي الحياة اليومية، وهم يريدون لها أن تظل راقية، قريبة من الفصاحة والسلامة، بل قريبة من البلاغة، لتكون قريبة من لغة القرآن الكريم.

وفي كل مرحلة كان العلماء يراجعون اللغة، ويضعون لها المعجمات، ويجمعون الدواوين، ويشرحونها، حفاظاً منهم على هذه اللغة، وكانوا دائماً يلحظون ما يقع فيه الناس من لحن، أي كانوا يتنبهون إلى الفرق بين المستوى الراقي للعربية الفصحى، والمستوى العادي في الاستعمال اليومي، فكانوا يحرصون على تقريب المسافة بين المستويين، ولذلك وضعت كتب اللحن، لترصد ما تقع فيه العامة من أخطاء، وفي كثير من الأحيان لا يعنون بالعامية الناس العاديين في السوق، بل يعنون بهم أوساط المثقفين، وما تزال مثل هذه المؤلفات توضع إلى اليوم.

ومنها: "معجم الأغلاط اللغوية المعاصرة" (١٩٨٤) لمؤلفه محمد العدناني، وقد ذكر في مقدمته: "ورد في كتاب في إحدى مكتبات مدينة ويسمبورغ الأميركية أن أحد أعضاء مجلس النواب الأمريكي

المتشددين.

ويؤكد ذلك أيضاً قرارات مجمع اللغة العربية في القاهرة، فقد أجاز أساليب كثيرة في الاستعمال كما أقر دلالات جديدة، ومن ذلك إقراره استعمال "رصد" بدلاً من "أرصد"، وصوابه الفصحى "أرصد" (ينظر: عدنان الخطيب، ص ٢٢٣) وأجاز قول الكتاب "وحدوي ووحدوية" وأجاز قولهم "أنا كباحث أقر هذا الرأي" على اعتبار الكاف زائدة أو حرف تشبيه) ينظر عدنان الخطيب، ص ٢٤٣) وفي مثل هذه الإجازات ما يدل على رحابة العربية وسعتها.

وهذا التسامح في الإجازة والتسهيل مبني مثله مثل التشدد في الخطيئة والتصويب على مبدأ واحد، وهو المعيار، ويتمثل في العربية الفصحى، والعمدة فيها على نحو ما تقدم: القرآن الكريم أولاً وحديث رسول الله صلى الله عليه وسلم والشعر العربي وكلام العرب، والغاية من ذلك كله هي تنقية الكلام من الشوائب وردة إلى اللغة.

ولذلك حافظت اللغة العربية على كيانها، وعلى هويتها، وعلى شخصيتها، طوال خمسة عشر قرناً، ولم تتحول إلى لغات، على الرغم من وجود اللهجات فيها، وهذه اللهجات هي قانون عام، وهي ترجع إلى سببين اثنين، الأول أن اللغة العربية في الأصل ذات لهجات، فكل قبيلة لهجتها، وحين هاجرت هذه القبائل وانتشرت في بقاع الوطن العربي مع انتشار الإسلام، حملت معها لهجتها وما يزال في كلامها اليوم بقايا من خصائص تلك اللهجات وظواهرها، كما ترجع اللهجات المعاصرة إلى واقع الحياة اليومية، والتباعد في

قبل، ويأتي اللغويون ليبرروا هذه الظواهر الجديدة، أو ليردوها إلى الفصحى، أو ليصوبوها، وهذا ما فعله شوقي ضيف في فصول الكتاب، وهذا ما فعله مجامع اللغة العربية، فليست مهمتها التخطيء أو التصويب، فقط، بل تقوم في كثير من الحالات بإقرار المستجد أو تسويغه أو تعليقه أو تأصيله، وفي هذا ما يؤكد أن اللغة في تطور مستمر، وأنها قابلة لاستيعاب ما يستجد، ومواكبة ما يطرأ.

لقد أقر شوقي ضيف في كتابه ظواهر كثيرة، وعلاها، وبررها، في دلالة المفردات وفي لفظها وفي بناء الجملة وتركيبها وفي الاشتقاق، واحتج لذلك بآيات من القرآن الكريم وبقراءات مختلفة لبعض الآيات الكريمة، وبأحاديث لرسول الله صلى الله عليه وسلم، وبأشعار العرب، وبلهجاتهم، وقبل أشياء قد لا يقبل بها مدرسو اللغة العربية في المرحلة الإعدادية، وقدم ما هو مقنع ومبرر، وما فيه حجة بينة، وإذا كان قد رفض بعض الظواهر ووصوب، فقد قبل بعضها الآخر، وما قبله كان أكثر، ومن ذلك إدخال نون الوقاية على اسم الفاعل، من مثل: "مقابلني"، ومسامحني، ومكرمني، ومخاصمني، واحتج لذلك بحديث لرسول الله صلى الله عليه وسلم وببيت من الشعر ليزيد بن محمد الحارثي وبرأي ابن مالك الذي أجازته، وأشار إلى رفض ابن هشام وقد عده شذوذاً (ينظر: ضيف، تحريفات، ص ٤٧) ومن ذلك أيضاً قول العامة: مبيعوم ومكيول ومديون ومعيوب، وقد رده إلى لهجة تميم (ينظر: ضيف، تحريفات، ص ٤٨). وفي الكتاب ما يدل على أن في العربية متسعاً للقول، وأنها سهلة وليس فيها من العسر ما يصوره بعض

والاستجابة إلى متطلباته، وتلبية حاجاته، واستيعاب علومه، ثم سعوا إلى تسهيلها وتبسيطها، أو بالأحرى تسهيل علومها وتبسيطها، ولا سيما علوم النحو، وظل هذا كله مرتبطاً بالقرآن الكريم، والدين الإسلامي، وظل هذا كله مرتبطاً بالخوف على العربية، ومواجهة التحديات.

ولقد ميز الدكتور تمام حسان بين المعيارية والوصفية، كما ميز بحدّة بين الاستعمال ودرس اللغة، وقد أكد تفريقه: "تفريقاً متعمداً بين ناحيتين من نواحي النشاط اللغوي، هما ناحيتا الاستعمال اللغوي، والبحث اللغوي، فالاستعمال اللغوي وظيفته المتكلم، والبحث اللغوي وظيفته الباحث، والاستعمال تطبيق لأسس معينة غير واضحة عند المتكلم، والبحث تفتيش عنه هذه الأسس حتى تكون واضحة عند المدارس، والاستعمال باعتباره تطبيقاً يتوخى معايير معينة، ولكن البحث باعتباره تفتيشاً يستخدم الاستقراء ليصل منه إلى وصف الحقائق التي يصل إليها الباحث، فمن أوضح وسائل البحث الوصف... المتكلم خاضع للعرف، والباحث خاضع للمنهج" (تمام حسان، اللغة بين المعيارية والوصفية، ص ٥٤).

وقد انتقد كتب النحو واللغة والبلاغة لأنها غلبت المعيارية على الوصفية، ولم يكد يستثني سوى كتاب أو كتابين، وهو يقول: "وإن هذه المعيارية لتتضح في طريقة التعبير، في جمهرة كتب النحو والصرف والبلاغة، لا نكاد نستثني منها إلا قلة ظهرت في أول عهد العرب بهذه الدراسات، فقامت على الوصف في الكثير من أبوابها، ولم تقع في المعيارية،

الأماكن والأزمان، ولا بد لهذه اللهجات المعاصرة من أن تنشأ، إذ لا يمكن أن يتكلم الناس في أماكن متباعدة وفي أزمان طويلة اللغة نفسها بنبرة واحدة أو بمستوى صوتي واحد أو بشكل من الأداء النطقي واحد، ولكن تظل لغتهم واحدة في ألفاظها ومعانيها وبناءها وتراكيبها، ولا سيما في حال وجود مرجع أساسي هو القرآن الكريم، ومراجع أخرى تحيط بهذا المرجع الأساسي وترفده وهي النحو إعراباً وصرفاً، والشعر العربي، قديمه وحديثه، والإبداع الأدبي، قديمه وحديثه، ومجامع اللغة، والجامعات، والشعور القومي الذي يربط العرب بعضهم ببعضهم الآخر.

وعلى مر العصور كان العرب يسعون إلى ربط العربية بالواقع وربط الواقع بها لما يلحظونه من تغير في الواقع وفي اللغة، وهم يريدون دائماً لهذه اللغة أن تجاري الواقع وتبقى حية، وقد كان لهم ذلك، فالأوائل جمعوا اللغة، ووضعوا لها قواعد في النحو والصرف والنطق والكتابة، وكان منهجهم في ذلك وصفيًا، وفي جيل لا حق وضعوا كتباً تظهر خصائصها وجمالها وهو ما أسموه فقه اللغة، ووضعوا كتباً تنقيها من الشوائب والأخطاء، وهو ما سمي بكتب اللحن، ثم سعوا إلى تطويرها، أو تسهيلها، وكانوا في ذلك معياريين، أي إنهم استندوا إلى معيار، وهو ما تم جمعه من لغة والوصول إليه من قواعد، ولكنهم ما كانوا معياريين بالمطلق، بل كانوا وصفيين أيضاً، لأنهم درسوا اللغة في واقعها، ومن أجل ما هي عليه في الواقع الجديد المتغير بذلوا ما بذلوا من جهد في سبيل تطوير اللغة، وتأكيد قدرتها على مواجهة العصر،

العربية لغة معيارية، وأن مرجعها الأول هو القرآن الكريم، وهو الذي حفظها، فهو مصدر التشريع في كثير من الدول العربية والإسلامية، وهو مصدر قوانين كثيرة في البيع والشراء والميراث والزواج والطلاق، وغير ذلك من مظاهر الحياة وجوانبها، ويقف إلى جانب القرآن الكريم الحديث الشريف، مما يؤكد أن اللغة العربية هي لغة الدين والحياة، ولهذا فإن اللغة العربية ستظل محفوظة وفق وعد الله تعالى بحفظ القرآن الكريم، في قوله تعالى: "إنا نحن نزلنا الذكر، وإنا له لحافظون" (سورة الحجر ١٥ الآية ٩) .

إن الخطر الذي يحدق بالعربية لا يقصد به اللغة العربية بحد ذاتها، أو هي وحدها، إنما يقصد به العرب، وهم يسمعون إلى تحقيق وحدتهم، وتأكيد أنهم شعب واحد، صاحب لغة واحدة، وثقافة واحدة، وتاريخ واحد، وآمال واحدة، وليس المقصود اللغة العربية بحد ذاتها، إنما المقصود هو أي مشروع يسعى العرب إلى النهوض به، أيا كان هذا المشروع، سواء في ذلك المشروع القومي أو الاشتراكي أو القطري أو الديني أو الديموقراطي أو الاقتصادي الحر، لأنه لا يراد للشعب العربي أن ينهض، في أي قطر من أقطاره، تحت أي شعار أو نظام أو شكل. والهجوم على العربية هو أحد أساليب ذلك التحدي، هو شكل من أشكال نظرية المؤامرة المستمرة، وهي مؤامرة لا يمكن إنكارها أو إغفالها، فهي قائمة ومتحققة بأساليب خفية وأخرى ظاهرة، وبأشكال مباشرة وأخرى غير مباشرة.

ولذلك لا بد من القول بعميارية اللغة العربية، أي الاحتكام إلى مراجعها

حين وقعت فيها إلا من قبيل التوسع في التعبير، من ذلك كتاب سبويه وكتابا عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز، فلما انتهى عصر الاستشهاد وكان على اللغويين أن يستمروا في دراسة اللغة أن تتجدد الشواهد في أيديهم، وجدوا أنفسهم بموضع اضطرروا فيه إلى أن يدوروا حول ما وضعه السلف من قواعد، فجعلوا كلامهم عنها لا عن مادة اللغة" (تمام حسان، بين المعيارية والوصفية، ص ٤).

وإذا استبعدنا المؤلفين في النحو واللغة والبلاغة لغايات تعليمية، ممن يجمعون، ووقفنا عند الباحثين، فإن التفرقة بين المعيارية والوصفية غير واقعية، فقد كان أولئك الباحثون وصفين باستقراءاتهم الأمثلة والشواهد، وكانوا معياريين في الوقت نفسه، لأنهم كانوا، وهم يستقرون، يسمعون إلى البحث عن الأصح والأفصح والقياسي والمطرّد، وكانوا يردون الشاذ والمختلف والمنفرد، بل كانوا لا يأخذون ببعض القراءات للقرآن الكريم، وكانوا لا يأخذون إلا عن القبائل التي لم تفسدها الحضارة، وفي ذلك يقول الدكتور شوقي ضيف: "وأما من حيث الاستقراء فقد اشترطوا صحة المادة التي يشتقون منها قواعدهم، ومن أجل ذلك رحلوا إلى أعماق نجد وبوادي الحجاز وتهامة، يجمعون تلك المادة من ينابيعها الصافية التي لم تفسدها الحضارة، وبعبارة أخرى رحلوا إلى القبائل المتبدية... وهي قبائل تميم وقيس وأسد وطيء وهذيل وبعض عشائر كنانة" (ضيف، المدارس النحوية، ص ١٩١٨).

ولعل في هذا ما يؤكد أن اللغة

الأساسية، وهي القرآن الكريم والحديث الشريف والشعر العربي القديم وكلام العرب، والإرث النحوي واللغوي والبلاغي، من أجل تطوير اللغة العربية، والنهوض بها، لأن اللغة العربية ليست ابنة القرن العشرين، ولا يمكن إلغاء تاريخها العريق، وإرثها الغني، ولا بد من تطويره لتصبح من خلاله لا بالتخلي عنه قدرة على مواجهة متطلبات العصر، ولا مانع بعد ذلك من الاستفادة من مناهج البحث اللغوي المعاصرة، بما فيها الاستقراء، الذي هو آلة البحث الأولى، ولا غنى عنه لكل باحث، وبما في تلك المناهج من وصفية، وقد أخذ بها الأجداد، ولكن لم يهتموا المعيار، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الباحث المعاصر، إذ لا يمكنه إلا أن يأخذ بالوصفية، وهو يسعى إلى المعيار.

إن كل الدعوات المضادة للغة العربية كانت تسعى سعياً مباشراً أو غير مباشر إلى عزل اللغة العربية عن مرجعيتها الأولى المتمثلة في القرآن الكريم، وتحويلها من لغة معيارية تأخذ بالفصح، وتحويلها إلى لغة وصفية تأخذ بالكلام العامي، أي حرمانها من الثقافة والحضارة والأدب والتاريخ والدين، وهو أمر لا يمكن أن يتحقق، لأنه يتنافى مع قانون اللغة بمعناها العام، التي لا بد فيها من: لغة وكلام، على نحو ما سبق من كلام سوسير، وهو ما يتنافى مع قانون الحياة، ومع معطيات التاريخ، فقد حرم الاستعمار الفرنسي الجزائريين من لغتهم ومن دينهم وفرض عليهم الفرنسية، ولكن لا بد لكل شعب من لغة، لأنها هويته، وقد استعاد الشعب العربي في الجزائر حريته، واستعاد معها لغته ودينه.

إن كل الحملات المضادة للعربية لم تمنع العربية من البقاء والاستمرار، بل كانت العربية في الحالات كلها تتطور، شاء الحريصون عليها والغيورون أو لم يشأ المحاربون والكارهون، فقد واكبت الحياة، وتطورت بتطورها، واستوعبت العلوم، واستوعبت الصحافة، وجارت الحاسوب والطائرة وتقانات الفضاء والطب، والعربية اليوم حافلة بالألفاظ الحضارة، ومع كل حقل من حقوله يتوازي حقل لغوي آخر من الألفاظ والتعابير والصيغ اللغوية القادرة على التعبير عن ذلك الحقل المعرفي والعلمي، ويؤكد ذلك أن كل جيل كان يخشى على اللغة، واللغة ما تزال بخير.

وهذا كله لا يتعارض مع إتقان العرب لغات أخرى كالفرنسية والإنكليزية، فحركة الترجمة ناشطة، ولكن كل ما هو خطير أن تغدو اللغة الأجنبية لغة الحياة اليومية، وأن تصبح لغة التعامل الرسمي في الدوائر الحكومية والدواوين، وتدرّس العلوم باللغة الأجنبية ليس في خطورة التعامل اليومي والرسمي باللغة الأجنبية. لا بد أن تتفق الدول العربية على منع التعامل باللغة الأجنبية في الحياة اليومية، والحد من هذه الظاهرة، بل إيقافها، ولا سيما في الدوائر الحكومية وفي الدواوين.

وليس من العلمية في شيء القول بصعوبة اللغة العربية، فليس في لغات العالم ما هو سهل أو صعب، وأكبر دليل على ذلك الطفل الذي يتعلم الصينية أو العربية أو الإنكليزية، وكذلك المستشرق الذي يهتم باللغة العربية فيتعلمها أكثر من أصحابها، وكثير من العلماء والباحثين أتقنوا أكثر

الكريم بها، ويجرون بها بحثاً إسلامية في الفقه والشريعة والتاريخ الإسلامي يتفوقون بها على العرب أنفسهم، وكثير من الشعراء غير العرب ولا سيما من الأكراد والأرمن ينظمون بالعربية، وقد كان أحمد شوقي من أم تركية، وكان محمد كرد علي كردياً.

إن على العرب أن ينظروا في القرن الحادي والعشرين نظرة جديدة، بعيدة عما أثير في القرن العشرين من صعوبة العربية، أو تيسير العربية، أو مشكلة العامية والفصحى، أو تعليم العلوم بالعربية، فهذه المشكلات تجاوزها الزمن، وعلى العرب أن يوسعوا من أفق مشكلات العربية.

إن لغة القوم هي حاملة تاريخهم والمعبرة عن هويتهم والمعبرة عن شخصيتهم، فاللغة ليست مجرد وسيلة تواصل أو تفاهم، بل وسيلة للتعبير عن العواطف والانفعالات الفردية والجماعية، وهي الحامل لتاريخهم وهي متطورة بتطورهم ومتغيرة بتغيرهم، ولذلك لا يتحقق الاستقلال الصحيح إلا باستقلال اللغة ولا يتحقق النهوض الصحيح إلا بنهوض اللغة، ولا يعقل أن يكون النهوض بلغة أمة أخرى.

يقول أحمد حسن الزيات: "استقلال اللغة مظهر استقلال الذات، ووحدة اللسان جزء من معنى الأمة، واتحاد البيان سبيل إلى توحيد الرأي والهوى والثقافة، فإذا سمعت امرأً يتكلم غير لغته من غير ضرورة أو يلهج بغير لهجته من غير مناسبة فلا يخامرك شك أنه كذلك في خليقته وعقيدته ونمط تفكيره وأسلوب عمله، وإذا رأيت أمة تدير في أفواهها

من لغة. "وإذا كان بنو البشر أكثر المخلوقات تعقيداً فليس من الغريب أن يكون نظام تواصلهم بالغ التعقيد أيضاً" (بيكرتون، ص ٧)، وإن نظام النحو الذي يبدو في كل لغات العالم صعباً هو على ما يبدو "صفة من الصفات البيولوجية للنوع الإنساني، تماماً مثل قدرة الإنسان على الوقوف والمشي منتصب القامة وميزة الإبهام في اليد البشرية لا أكثر ولا أقل" (بيكرتون، ص ٢٧)

أفاق المستقبل

إن أبواب المستقبل مفتوحة أمام العربية، وفي العربية مقومات الحياة والتطور، على الرغم مما في الواقع حولها من قوى التحدي والمحاربة، وما على الناطقين بالعربية من عرب ومسلمين إلا النهوض بالعربية، والتمسك بها، وهم أقوىاء بها، وهي قوية بهم، وقد دعت الأمم المتحدة إلى الأخذ باللغات الست الرسمية في الأعمال اليومية بالمنظمة الدولية، وهي الإنجليزية والفرنسية والعربية والصينية والإسبانية والروسية، وتبنت الجمعية العمومية بتأييد ١١٣ دولة من أصل ١٩٢ قراراً أكدت فيه "الأهمية الكبرى للتساوي بين اللغات الرسمية"، ورحبت الجمعية بإعلان عام ٢٠٠٨ "السنة الدولية للغات"، وطالبت الأمين العام للأمم المتحدة "بان كي مون" بتعيين منسق لتعدد اللغات وطلبت منه الحرص على التعامل مع اللغات الرسمية على قدم المساواة.

إن العربية يتعلمها المستشرقون فيقنونها، ويصبحون من دارسي أدبها ودينها ويتفوقون على العرب الناطقين بها، ويعنى المسلمون بالعربية فيقرؤون القرآن

السنة الأمم وتستعير في أعمالها دلالات الناس فلا تتردد في الحكم عليها بالتبعية المدنية والعبودية الأدبية والوجود الملقق (الزيات، ص ٢٣٦).

وعلى العرب أن يسعوا إلى نشر لغتهم في الآفاق، فليست لغتهم أقل من غيرها في إمكان انتشارها وحملها العلوم، وهي التي أدت هذه الرسالة من قبل: "وقد أوضح برجشتريسر بإيجاز مقنع أن اللغة العربية قدمت منذ البداية الأداة الكافية للتعبير العلمي الدقيق، ولم تحتل العربية هذه المكانة الرفيعة بذاتها ولكن الموقع المركزي للعربية بوصفها لغة الدين الإسلامي والإداري هو الذي أدى إلى تطويعها لتلائم المتطلبات العلمية، وهذا النجاح الذي حققته عملية تطويع اللغة العربية إنما كان إلى حد كبير نتيجة لجهد متعمد مقصود لذاته والدليل على ذلك

إن اللغة ظاهرة اجتماعية، وهي نشاط كلي شامل، وليست نشاطاً جزئياً معزولاً، أو مجموعة أنشطة جزئية معزولة بعضها عن بعضه الآخر، فاللغة لا تتمثل في مجمع اللغة العربية أو في كلية الآداب، إنما تتمثل في جوانب الحياة كلها، وفي مؤسسات المجتمع كافة، والاهتمام باللغة العربية لا يعني الاهتمام بالنحو والصرف وتبسيط دروسهما، ولا يعني وضع مناهج جديدة وكتب جديدة، كما يتوهم كثير من الناس، بل كما يظن كثير من المختصين، بل يعني نهوض المجتمع كله باللغة. أن الأعمال العلمية العربية يمكن أن تفهم جيداً دون حاجة إلى معرفة عميقة بالشعر القديم أو النثر" (بوبو، ص ٤).

إن القول بصلاح هذه اللغة للعلوم وعدم

صلاح تلك، أو قدرة هذه اللغة على استيعاب العلوم وعدم قدرة تلك، قول مردود، لأن اللغات كلها متساوية من حيث المبدأ في القدرة على التعبير عن العلوم والفنون والآداب والشاعر والعواطف، إن افترض أن كل شيء يمكن أن يترجم إلى أي لغة مما يعني ضمناً أنه من الممكن من حيث المبدأ أن نتكلم عن كل شيء في كل اللغات (كولاس، ص ٨٧).

إن اللغة ظاهرة اجتماعية تعرفها شعوب العالم كافة، وبها يتواصل الأفراد، وينقلون خبراتهم وتجاربهم، ويعرفون العالم، ويدرسونه، وهي حاملة علمهم وأفكارهم وتاريخهم، ولا فضل لقوم على قوم باللغة، إنما الفضل بما يقدمه القوم أنفسهم للعالم من خبرات وتجارب وعلوم ومعارف من خلال لغتهم، وهم يتفوقون بما أنتجوا من هذه العلوم، ولا يتفوقون بلغتهم، ومن هنا تعد لغات العالم كلها من حيث المبدأ متساوية في المقدرة على التعبير.

"إن الأداء اللغوي ليس خاصاً أو حكراً على أمة بعينها، إنما هو عام، يتم وفق نشاط عقلي، ومحاكاة ذهنية، تحقق منها التقدم العلمي وصورها على أنها تلق للأصوات التي تلتقطها الأذن الخارجية وتسلمها للأذن الوسطى فالداخلية التي تصلها بدورها عبر شعيرات دقيقة جداً هي الأعصاب الناقلة للأصوات إلى مركز اللغة في المخ، حيث يتم تحليلها والاستجابة لها، فهما وتكيفاً وأداء، وهذه العمليات الذهنية الفيزيولوجية والنفسية لا تخضع لعمليات تحسين النسل أو لرقابة الاستخبارات ولا تميز عنصري... فالذهن البشري السوي خلقه

إن ما يساعد على قوة اللغة أن انتشارها هو القوم الناطقون بها، لا خصائصها الذاتية، "فليست الخصائص الكامنة أساساً في اللغة هي المسؤولة عن انتشارها في العالم، بل هي قيمتها الاستعمالية الكبيرة التي كانت تزدد باطراد في أثناء عرضها في سوق اللغات الأجنبية... ويلاحظ توينبي بأن اللغة التي تحرز هذا النوع من النصر على منافساتها تدين عادة بنجاحها للميزة الاجتماعية للعمل كأداة لجماعة معينة ذات تأثير قوي سواء في الحرب أو التجارة، والبلاد المتحدثة بالإنكليزية هي اليوم في مجموعها إلى حد بعيد أكبر سوق مستوردة في العالم ونسبة البريد العالمي الذي يكتب بالإنكليزية يقدر ٧٠٪ كما أن ٨٠٪ من كل المعلومات المخزنة في بنوك المعلومات مخزنة بالإنكليزية، ولذلك فإن الوعي الاقتصادي وحده هو الذي يجعل البلاد المصدرة في العالم غير المتحدث بالإنكليزية يفضل اللغة الإنكليزية على كل اللغات الأجنبية الأخرى" (كولاس، ص ١٠٧).

خاتمة:

إن على العرب أن يفكروا في العصر الحاضر بلغتهم تفكيراً اقتصادياً وهم الذين يملكون أكبر مصدر للطاقة، وهو النفط، ويقعون في منطقة من العالم هي من أكثر المناطق أهمية في الشؤون السياسية والاقتصادية والاتصال والمواصلات، فهم في القلب من العالم، وبإمكانهم أن يفرضوا على المتعاملين معهم في أي مجال من المجالات الاقتصادية والسياسية تعلم لغتهم العربية، وأن ينشئوا لذلك مدارس

متشابهة والتفاوت في قدرته على الإدراك والتفوق قضية لاحقة، قضية تدخل في تكوينها مجموعة عوامل كالدربة وطبيعة النشأة والرعاية، وتهيئة الحوافز على الإبداع وإعمال العقل، لا على أن الله سبحانه وتعالى خص الإنكليز مثلاً بلغة تصلح للعلوم، وخص العرب بلغة تصلح للغناء والعبادة والتشأوب والمقامات... ومقدرة اللغة على التعبير عن العلم أو النفس أو الكون هي مقدرة حاملها على تطويرها لذلك، وصالح أهلها للعلم يعني صلاحها لذلك... وإذا ما أحسن العقل تطوير اللغة والإفادة من كنوزها استطاع أن يجد في خبائها معادن ثمينة تصلح للعلم في مختلف صورته" (بوبو، ص ٢).

(٣).

وما على العرب إلا السعي لنشر لغتهم في العالم كله، وهي التي انتشرت من قبل، بفضل تطورهم الحضاري، لا بفضل خصائص تميز اللغة العربية في حد ذاتها، فليست السهولة معياراً للانتشار، ولا الصعوبة معياراً لعدم الانتشار، والذين يقولون إن العربية صعبة يرد عليهم بانتشارها في عصور ازدهارها في العالم كله، يقول جبر ضومط (١٨٥٨ . ١٩٣٠) (١٩٢١) "كانت مدارس الأندلس العربية في إبان عزها بالنسبة إلى بلدان أوربية كمدراس أوربية وأمريكا اليوم إلى البلدان العربية في آسيا وإفريقية، وكانت اللغة العربية لغة العلم وعنها يترجمون" (كامل الخطيب، ص ١٩)، ولقد أنشأ الفونسو العالم (١٢٥٢ . ١٢٨٤) مدرسة المترجمين في طليطلة، وكانت "تنقل عن التراث العربي كثيراً من الفلسفة والمنطق والطب والفلك والرياضيات والطبيعة" (الصالح، ٢٥٦)

لتنسحب الأعداد المتزايدة من الطلاب، ومواجهة النمو السكاني، وتطوير المناهج، وتحسين الكتاب المدرسي والجامعي، وتشجيع العاملين في حقل التعليم بمراحله كافة، وزيادة دخلهم، بمنحهم حوافز خاصة، ومن الضروري زيادة ساعات التدريس لمادة اللغة العربية، وجعل اللغة العربية مقراً دراسياً في سنوات الدراسة الجامعية، ووضع شرط إتقان العربية على كل من سيعين مدرساً للمواد التدريسية كافة في مراحل التعليم كله، ولا بد من إقامة دورات للطلاب وأخرى للمدرسين تمكنهم من اللغة العربية وتدريبهم على الإلقاء بالعربية الفصيحة.

ومن الممكن تشجيع المتخرجين في قسم اللغة العربية بتعيينهم في المؤسسات والوزارات بوظيفة مدقق لغوي لمراجعة كل ما يصدر عن هذه المؤسسات من كتب وقرارات، وفي هذا ما يساعد على تنقية العربية من الأخطاء، ويرفع من مكانة المتخرج في قسم اللغة العربية، ويمنح الشهادة الجامعية قيمة اجتماعية.

وبإمكان العرب أن يستفيدوا من الفضائيات في إعداد برامج تعليمية خاصة ذات مستويات مختلفة بعضها يعلم العربية للعرب وبعضها يعلم العربية للأجانب، بالإضافة إلى برامج أخرى تعرف الجميع بالحضارة العربية ودور اللغة فيها، وبرامج تكشف عن أسرار العربية وبلغتها وقدرتها على استيعاب العلوم، وتحبب الناس بها، وتقربها إليهم.

ولا بد من تطوير الأغنية العربية، لسمو بها، وإنقاذها من الهبوط الفني والقيمي

خاصة لتعليم الأجانب اللغة العربية، وأن يستثمروا مواردهم الاقتصادية في هذا المجال، "إن اللغات يمكن أن تعد مشروع استثمار رأسمالي بالمعنى الحرفي وليس بالمعنى المجازي، وأهم الاستثمارات التي تساهم في تحسين الانتفاع اللغوي هي ما يلي: (١) تصنيف المعاجم للاستعمال العام، وكذلك معاجم المصطلحات في مجالات متعددة (٢) برامج معالجة النصوص (٣) الترجمة الآلية (٤) الذكاء الصناعي (٥) تحسين الاتصال بين الإنسان والآلة، أي تطوير لغات الكمبيوتر للغات الإنسانية (كولاس، ص ٩٥).

وعلى العرب أن يفيدوا من العصر الرقمي، وأن يستعينوا بالحاسوب والشبكية لتطوير لغتهم ونشرها في العالم كله، وإنتاج برامج تعليمية بلغات مختلفة وبمستويات مختلفة تعلم العرب والأجانب اللغة العربية وتعرفهم إلى تاريخها وتراثها، وتوضح لهم خصائصها وطاقاتها وقدرتها على مواكبة العصر وإنتاج الحضارة. وبإمكانهم وهم في قلب العالم وكثير من الخبراء يعملون في أرضهم ألا يمنحوا الإقامة لأي عامل أو خبير أجنبي إلا بعد أن يتقن اللغة العربية كتابة وكلاماً، وبعد اجتيازه اختبار مقدر لغوية، على نحو ما تفعل الدول الأوروبية إذ لا منح الإقامة إلا لمن يتقن لغتها.

ولا بد من العناية بالتعليم من مرحلته الابتدائية إلى مرحلته الجامعية والدراسات العليا، ومن الضروري رصد ميزانية جيدة للتعليم والبحث العلمي، تعادل الميزانية التي ترصد للرياضة ووسائل الإعلام والتسليح، ولا بد من زيادة عدد الأبنية المدرسية والجامعية

الفصيحة وتزويدها بكل ما تحتاج إليه من كتب ونشرات وحواسيب ووسائل اتصال. ولعل أول ما يجب الاهتمام به وتطويره هو التعليم، لأنه المهد الأول للغة، ولأنه القطاع المنتج في المجتمع، والفاعل فيه، بخلاف تصنيفه بقطاع مستهلك في بعض البلاد العربية، فهو ينتج العقول، ويصوغ الوجدان، وينمي الوعي، ويخلق المواطن.

وليس المقصود بتطوير التعليم تطوير المناهج، وإعادة تأليف كتب جديدة لا تختلف عن الكتب القديمة إلا في أسماء المؤلفين، وإنما المقصود بتطوير التعليم تطوير المؤسسة التعليمية بعناصرها كافة من البناء الحجري إلى المعلم في الصف والتلميذ وراء المقعد.

إن اللغة ظاهرة اجتماعية، وهي نشاط كلي شامل، وليست نشاطاً جزئياً معزولاً، أو مجموعة أنشطة جزئية معزول بعضها عن بعضها الآخر، فاللغة لا تتمثل في مجمع اللغة العربية أو في كلية الآداب، إنما تتمثل في جوانب الحياة كلها، وفي مؤسسات المجتمع كافة، والاهتمام باللغة العربية لا يعني الاهتمام بالصرف وتبسيط دروسهما، أو تصويب كلمة وتصحيح جملة، كما يتوهم كثير من الناس، أو كما يظن كثير من المختصين، بل يعني نهوض المجتمع كله باللغة. وفي هذا ما يؤكد أن المشكلة ليست في اللغة في حد ذاتها، وإنما في المجتمع، وأن الحل ليس في اللغة وحدها منعزلة، وإنما في المجتمع، وفي هذا ما يمثل رداً على دعاة العامية، أو الحروف اللاتينية، إن استخدام العامية لا يحقق النهوض بالمجتمع ولا النهوض باللغة،

والأخلاقي واللغوي، فهي التي تخاطب كل يوم الملايين، وتتغلغل إلى أعماقهم، وتصوغ ذوقهم، وقبول الهابط في الفن والتعامل اليومي معه يقود إلى قبول الهابط في المعاملات والعلاقات في المجتمع، بل يقود إلى الفساد بمختلف معانيه وأوجهه وأشكاله.

ولا بد من العناية بوسائل الإعلام من صحافة وإذاعة وتلفاز، ولا بد من وضع شرط إتقان العربية على العاملين في هذه المجالات، وإخضاعهم لدورات تدريبية مستمرة لتحسين أدائهم اللغوي وتطويره.

ولا بد من التشجيع على التأليف والنشر بالعربية الفصيحة، وحفظ حقوق المؤلف، ومنحه مكافآت تشجيعية، ودعم المؤسسات الثقافية الرسمية والخاصة لنشر الكتاب وتوزيعه بأسعار رخيصة، وإقامة المسابقات الثقافية للمؤلفين والباحثين والقراء.

ولا بد من العناية بالمستوى العام من العربية في الإعلانات وأسماء المحلات والبضائع والمصنوعات والمنتجات، واشتراط أن تكون كلها بالعربية الفصيحة وبحروف عربية، وسن قوانين رادعة تمنع أي مخالفة في مثل هذه المجالات. وبإمكان السفارات العربية أن تقوم بدور كبير في تعريف العالم باللغة العربية، وإقامة معارض الكتب والمهرجانات الأدبية وتوزيع الكتب والنشرات وإقامة دورات لتعليم العربية وتقديم منح دراسية للأجانب لتعلم العربية في البلاد العربية. ولا بد من تشجيع النوادي الخاصة والجمعيات الأهلية والمؤسسات الثقافية الرسمية كي تهض بدورها في نشر الثقافة بالعربية

١٢. دي سوسير، فردينان، دروس في الألسنية العامة، تعريب صالح الفرماي، محمد الشاوش، محمد عجيبة، الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٥.

١٣. الزياد، أحمد حسن، وحي الرسالة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، المجلد الأول، ط. سادسة، ١٩٥٧.

١٤. السيد، د محمود، في طرائق تدريس اللغة العربية، المطبعة الجديدة، دمشق، ١٩٨٨.

١٥. الصالح، صبحي، دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين، بيروت، ط. الثالثة، ١٩٦٨.

١٦. ضيف، دشوقي، العصر الجاهلي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط. الثالثة، لاتاريخ.

١٧. ضيف، دشوقي، المدارس النحوية، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٨.

١٨. ضيف، دشوقي، تحريفات العامية للفصحى، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٩٤.

١٩. العدواني، محمد، معجم الأغلاط اللغوية المعاصرة، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٤.

٢٠. العقاد، عباس محمود، اللغة الشاعرة، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٥.

٢١. الفرج، علي، كائن اللغة، مؤسسة أم القرى، بيروت، ١٤٢١ هـ.

٢٢. الفيصل، سمر روجي، اللغة العربية الفصيحة في العصر الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٣.

٢٣. القروي، رشيد سليم الخوري، ديوان الشاعر القروي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ج. ٢، ١٩٨٣.

٢٤. كولاس، فلوريان، اللغة والاقتصاد، تر. أحمد عوض، مر. عبد السلام رضوان، عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٦٣، تشرين الثاني، ٢٠٠٠.

٢٥. هلال، عبد الغفار حامد، اللهجات العربية نشأة وتطوراً، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٨.

وكذلك استخدام الحروف اللاتينية، بل إنهما يتودان إلى انحدار اللغة، وتختلف المجتمع. ولا بد إذن من تضافر الجهود وتعاونها في شتى ميادين الحياة، ليكون هدفها الرقي باللغة، بطرق وأساليب ووسائل شتى، وبهذا النهوض الاجتماعي العام يكون نهوض اللغة والمجتمع معاً.

المراجع:

١. القرآن الكريم.

٢. بوبو، د. مسعود، أبحاث في اللغة والأدب، دار شمال، دمشق، ١٩٩٤.

٣. بيكرتون، ديريك، اللغة وسلوك الإنسان، تر. د. محمد زياد كبة، مطبوعات جامعة الملك سعود، الرياض، ٢٠٠١.

٤. جوزيف، جون، اللغة والهوية، تر. عبد النور خراقي، عالم المعرفة، العدد ٣٤٢، أغسطس آب، ٢٠٠٧.

٥. حسان، تمام، اللغة بين المعيارية والوصفية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب العربي، ١٩٩٢.

٦. خشيم، علي فهمي، سفر العرب الأمازيغ، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ١٤٢٤ ميلاد الرسول محمد.

٧. خشيم، علي فهمي، لسان العرب الأمازيغ، معجم عربي بربري مقارن، ج. ١، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط. أولى، ١٤٢٤.

٨. الخطيب، د. عدنان، العيد الذهبي لمجمع اللغة العربية، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٦.

٩. الخطيب، محمد كامل، اللغة العربية، القسم الرابع، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٤.

١٠. الدقاق، د. عمر، الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث، دار الشرق، حلب، ١٩٦٣.

١١. دورل، مارتين، "اللغة انتماء جغرافي"، الموسوعة اللغوية، المجلد الثالث، تحرير ن. ي. كولنج، تر. محيي الدين حميدي، ود. عبد الله الحميدان، جامعة الملك سعود، ١٩٩٩ م ١٤٢١ هـ.



كتاب "التاج" وتلاقي المدينتين

بقلم: د. سعاد عبد الوهاب
(الكويت)

أولاً: الجاحظ ونزعة المقارنة

يعد أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (١٥٠-٢٢٥هـ) من الأسماء المبكرة التي اقتربت من منهج المقارنة في النقد الأدبي، ويمكن أن نشير - بإجمال - إلى بعض أسباب عزوف النقد العربي عن إجراء المقارنات، اكتفاء بالموازنة في إطار الأدب العربي، وهي أسباب موضوعية في جوهرها، في مقدمتها نقص المادة الأدبية التي تعطي الفرصة لممارسة المنهج المقارن على أساس اختلاف اللغات، لقد تكلم الفرس أنفسهم اللغة العربية، بل كان سيبويه (الفارسي) صاحب "الكتاب" المعتمد لقواعد النحو، وكان بشار كبير شعراء زمانه، كما كان أبو نواس من بعده، وغيرهما كثير، وكان شعرهما عربياً خالصاً في لغته، وذاتياً كاشفاً لأزدواج المرجعية الثقافية في معانيه، كما كانت الترجمة عن السريانية واليونانية - وقد نشطتا في زمن المأمون خاصة - تفضلاً للاتجاه نحو المنطق وإثارة ما يغذي مسائل علم الكلام وما يتصل به من فنون الجدل، وقد يدخل في أسباب انصراف النقاد العرب عن الاشتغال بالمقارنات إيمانهم بتفوق الإبداع العربي واستقلاله عن أي إبداع آخر، بل إنهم يربطون بين هذا الاستقلال والتفوق. هنا يبرز اسم الجاحظ ويتضح جهده في السعي المبكر إلى إقامة المقارنات وتبيين الفروق بين الحالات، وقبل أن نتوقف عند كتابه الذي نعد له هذه الورقة: "التاج في أخلاق الملوك" نشير إلى بعض الجوانب والقضايا النظرية التي استخدم فيها الجاحظ منهج المقارنة، ففي كتابه: "البيان والتبيين" يهتم بتعريف "البلاغة" فيذكر: "قيل للفارسي: ما البلاغة؟ قال: معرفة الفصل من الوصل. وقيل لليوناني: ما البلاغة؟ قال: تصحيح الأقسام واختيار الكلام. وقيل للرومي: ما البلاغة؟ قال: حسن الاقتضاب عند البدهة، والغزارة يوم الإطالة. وقيل للهندي: ما البلاغة؟ قال: وضوح الدلالة وانتهاز الفرصة وحسن الإشارة.

بينه الدكتور الطاهر مكي إلى أن الجاحظ أول عربي اهتم بمشكلات الترجمة ما بين لغة وأخرى، وقضايا الترجمة وما يتصل بها أو تؤدي إليه تدخل في اهتمامات الأدب المقارن بمفهومه الحديث.

الطبائع واللغات وكل ما يميز أمة عن غيرها. وبينه الدكتور الطاهر مكي إلى أن الجاحظ أول عربي اهتم بمشكلات الترجمة ما بين لغة وأخرى، وقضايا الترجمة وما يتصل بها أو تؤدي إليه تدخل في اهتمامات الأدب المقارن بمفهومه الحديث. ورأي الجاحظ في هذا الموضوع ناضج ودقيق، يصدر عن خبرة وفطنة، إذ يرى أن الشعر لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حوّل تقطع نظمه، وبطل وزنه، وذُهب حسنه، وسقط موضع التعجب، لا كالكلام المنشور، والكلام المنشور المبتدأ على ذلك أحسن وأوقع من المنشور الذي تحول من موزون الشعر. ويشير الجاحظ إلى أنه قد نقلت كتب الهند، وترجمت حكم اليونان، وحوّلت آداب الفرس، فبعضها ازداد حسناً، وبعضها ما انتقص شيئاً. وبهذا يقرر الجاحظ أن ترجمة النثر يمكن أن تتفوق على الأصل، بعكس الشعر الذي لا تصل فيه الترجمة - مهما كانت درجة إتقانها - إلى مستوى الأصل أو تقاربه، وبخاصة ترجمة الشعر العربي، الذي يرى الجاحظ أن ميزته الأساسية تتجلى في إيقاعاته، أي أوزانه وبنيته الصوتية بوجه

هكذا يرصد الجاحظ "اتجاهات ثقافية" تنتمي إلى آداب مختلفة، بل متباعدة، فيسجل إجابات مختلفة في بينها، وستكون مختلفة حين نقابل بينها وبين التحليل اللغوي المعجمي لكلمة "البلاغة" والتحديد الاصطلاحي لها. إن هذه الورقة ليست عن وجود الجاحظ في المقارنات عبر مؤلفاته الكثيرة، ومعارفه المتنوعة، وإن كل كتاب من كتبه يستحق دراسة خاصة تصف جهده ومدى اتساع أفقه، ويكفي أن نشير إلى الصحيفة الهندية التي ذكرها في "البيان والتبيين" في مقابل صحيفة بشر بن المعتمر التي يعتبرها البلاغيون العرب المحدثون الوثيقة الأولى التي تصف الإبداع وضوابطه النفسية والمعرفية، وفي هذا الكتاب أيضاً دافع الجاحظ عن العرب وثقافتهم دفاعاً قوياً في مواجهة الهجمة الشعوبية التي تحاول أن تنتقص كل ما هو عربي من الأعمال والخصال، وهذا بدوره ضرب من المقارنة السلوكية العملية، والأخلاقية، وهذا المنحى ذو صلة مباشرة بما سنجد في كتاب "التاج"، ونشير كذلك إلى كتاب "الحيوان" الذي تأثر فيه بكثير من التوسع بكتاب أرسطو الذي يحمل العنوان نفسه، وإن أضاف إليه الكثير مما يتعلق بحيوان الجزيرة العربية خاصة، وما جاء بسبب منه من الشعر والقص والأقوال المأثورة، وكذلك في كتاب "البخلاء" سرد قصصاً لبخلاء العرب في مقابل قصص لبخلاء غيرهم من الأمم، وبخاصة الفرس. لقد كان الجاحظ شديد الاهتمام بالفروق بين

كان الأسلوب في كتاب التاج عاملاً مؤثراً في تصحيح نسبة الكتاب، وفي دراسة هدفها المقارنة يكون الأسلوب موضوعاً فيها إذا كان فيه آثار من ثقافة أخرى وهو ما لا يتاح لنا الجزم به.

لعل الدكتور عبد الحكيم حسان، في كتابه: "الأدب المقارن والتراث الإسلامي" هو الوحيد الذي أفرد للتاج مساحة من الاهتمام تبين قيمته، وتصحح موقعه في سياق ثقافة القرنين الثاني والثالث الهجريين. فقد بدأ بإرساء مبادئ تؤكد الصلة بين الأدب العربي والآداب القديمة وتأثره بها، سواء الفارسية والهندية واليونانية.. الخ. وإذا كان أدب أمة ما يتبع مكانة هذه الأمة في حضارة سائدة فإن أمة الفرس احتلت في العصر العباسي الأول بصفة خاصة منزلة عالية في السياسة والحرب والاقتصاد وإدارة الدولة، حتى مع القول بأن هؤلاء المثقفين من الفرس يمكن أن يحتسبوا بوجه من الوجوه على الثقافة العربية، لأن تكوينهم الثقافي كان يقوم في أساسه على نصوص العقيدة الإسلامية، والموروث العربي، ومراعاة ثوابت السلطة العليا (سلطة الخلافة) في تطلّعها بناء دولة عربية. وهنا يؤكد الدكتور حسان على أمرين:

إن الفرس في العصر العباسي الأول- وهو العصر الذي عاش فيه الجاحظ- كانوا أصحاب الدور الأقوى من أي دور آخر أداه شعب غير عربي، وكان نفوذهم واضحاً في السياسة والإدارة والفكر والأدب. الأمر الثاني هو تأكيد أهمية الدولة الساسانية ومؤسساتها أردشير بن بابك بالنسبة للتاريخ الفارسي، لدرجة أن ملوك هذه الأسرة كانوا يطلقون على أنفسهم ألقاب الآلهة أو الكائنات المقدسة، وينتهي إلى أن مجموعة الحقوق المكتسبة للملك الساساني، والواجبات

عام، فلا شك في أن نقل الشعر العربي إلى أية لغة أخرى يبطل هذه الخاصية الصوتية الإيقاعية المميزة. وكذلك اهتم الجاحظ بوضع الشروط التي ينبغي أن تراعي فيمن يتصدى لنقل الشعر من لغة إلى لغة أخرى.

هذه ملامح عامة أردنا بها أن نقارب منهج الجاحظ في دراساته المتنوعة ليظهر لنا من خلالها اتجاهه الفكري إلى المقارنات ورغبته، بل استعداده الفطري للملاحظة الأشباه والنظائر والضرور والاختلافات ومحاولة تحليلها، وهذا أهم ما يجب توافره فيمن يتخذ من المقارنة منهجاً، والمهم- فيما نحن بصدده- أن بعض الشك قد يثور حول حقيقة هذا الكتاب (التاج) وصحة انتسابه إلى الجاحظ، وسنترك هذا الجانب ليتولى تبيينه محقق الكتاب، فهو أقرب إلى سبر أغواره، واختبار مادته، ومع هذا فإن ما أشرنا إليه من نزعة المقارنة المستولية على الجاحظ منهجاً في عرض المسائل وقراءة القضايا والفصل في الصواب والخطأ. يصلح مرجعاً، بل مرجعاً قوياً في تصحيح نسبة التاج إلى الجاحظ.

ثانياً: كتاب التاج بين المحتوى والقضية

بعد. لقد حرث المحقق أرض الكتاب حرثاً جيداً، إذ جمع كافة المخطوطات الممكنة التي تتطابق أو تتقارب في المحتوى مع النسخة المخطوطة التي عدها أصلاً للكتاب، ثم عاد فجمع الكتب المخطوطة وغير المخطوطة التي حملت كلمة "التاج" أو "أخلاق الملوك" في عنوانها، وبعد أن انتهى من الشكل بدأ في تحليل أسلوب الكتابة، ونحن نعرف أن للجاحظ طريقة في الإنشاء يتميز بها، ولا يسهل تقليدها، ولا تتداخل مع أساليب غيره من مؤلفي عصره. وهذا التحليل الأسلوبي يعد

أهم ما اعتمد عليه المحقق أحمد زكي باشا في نسبة الكتاب إلى الجاحظ، حتى وإن أهملت الإشارة إليه في ثبت مؤلفات الجاحظ كما جاءت في كتاب "الفهرست" لابن النديم، فقد أشار إليه غير ابن النديم، كما أن في سياق الكتاب إشارة لمؤلفه عن كتاب آخر له عنوانه: "أخلاق الفتيان وفضائل أهل البطالة" وهو عنوان لأحد كتب الجاحظ.

من المهم هنا أن نذكر أن المستشرق الفرنسي شارل بيللا الذي ترجم الكتاب إلى الفرنسية شك بقوة في نسبة "التاج" إلى الجاحظ، وحاول تفنيد حجج أحمد زكي باشا، بدءاً من تحليل الأسلوب -وهو شاهد قوي- فشارل بيللا لا يجد شبهة بين أسلوب التاج وأسلوب الجاحظ، ويصف أسلوب التاج بأنه متواضع وإن تكن لغته صحيحة، ويتمادى المستشرق الفرنسي في معارضته حتى لتلك الإشارة إلى كتاب "أخلاق الفتيان وفضائل أهل البطالة" إذ يرى أن هذا عنوان كتاب

المفترضة عليه ميزت هذه الإمبراطورية الساسانية بأن قوّت فيها النزعة القومية، كما جمعت في أيدي الملوك بين السلطتين السياسية والدينية والملكية المطلقة التي لا يقيدها إلا التقاليد المستوحاة من الدين والأخلاق. إن هذين الأمرين يختصران الكثير من المسافات القائمة على فطنة الاختلاف بين العرب والفرس، إلى مستويات من التشابه في نظم الحكم وعلاقات ما بين رأس الدولة ونظامها، وبين الأمم والجماعات المنضوية تحت حكمها.

وحين يصل الدكتور عبد الحكيم حسان إلى رصد المادة المترجمة في كتاب التاج (الفصل الثاني بعنوان: المادة المترجمة في كتابي التاج وعيون الأخبار) فإنه يحدد اتجاه الاهتمام العربي في الترجمة إلى العلوم العملية، وفي مقدمتها السياسة، مع نزعة تعليمية واضحة. ويدل على هذا بذكر أهم ثلاثة كتب ترجمت إلى العربية كتاب خدای نامه أو (كتاب سير الملوك) وآیین نامه (أو كتاب الرسوم) وتاج نامه (أو كتاب التاج) ويقرر الدكتور حسان أن ابن المقفع السفيرين: الأول والثاني، "إن لم يكن هو الذي ترجم الثالث أيضاً" وهذا القول الذي أطلقه، سيذكر ما ينقضه فيما بعد، وقبل أن تناقش صحة انتساب الكتاب وهل هو من ترجمة الجاحظ (أو تأليفه) أو ترجمة غيره، نتوقف عند النسخة التي نعتمد عليها، وقد حققها الباحث العلامة أحمد زكي باشا- كاتب أسرار مجلس النظر - عام ١٩١٤ (تاريخ نشر الكتاب)، والملقب بشيخ العروبة فيما

للجاحظ وليس ما يمنع أن يكون عنواناً- أيضاً- لكتاب من تأليف غيره!! وينتهي شارل بيللا بحثه عن مؤلف كتاب التاج بأن يرجح أنه يرى ما رآه ابن النديم والمسعودي اللذين ينسبان التاج إلى محمد بن الحسن التغلبي، أو التغلبي أحد معاصري الجاحظ.

يبدو أن الدكتور عبد الحكيم حسان يميل إلى التشكك في نسبة "التاج" إلى الجاحظ، ويفضل ما رآه المستشرق الفرنسي. وهنا لنا ملاحظات على الباحثين: ف فيما يتصل بحجج شارل بيللا فإنها لا تخلو من افتراض ضعيف يقترب من التعسف، إذ جمع الافتراض بين أمرين قد يصح أحدهما، ولكن اجتماعهما يضعف الأمر برمته، فإذا صح أن يكون للمؤلف المفترض كتاب يحمل عنواناً مطابقاً لكتاب صحيح النسبة للجاحظ، وهو كتاب: "أخلاق الفتيان وفضائل أهل البطالة" مع صعوبة وخصوصية هذا التركيب للعبارة واضحة الانتساب لطريقة الجاحظ في وضع عناوين رسائله بخاصة، فكيف نرتب أو نركب على هذا الافتراض أن يكون لهذا المؤلف المفترض نفسه كتاب يتوغل -موضوعياً- في الحقل المعرفي الذي يهتم به الجاحظ، ونلمس آثاره في جملة مؤلفاته، وهو العناية بالأخلاق والسلوك والأقوال الماثورة.. الخ.

أما الدكتور حسان فقد ذكر اسم ابن المقفع احتمالاً، مع أن ابن المقفع من أصحاب الأساليب المميزة التي يصعب الخلط بينها وبين أساليب معاصريه أو

من جاءوا بعده مثله في هذا مثل الجاحظ وأبي حيان التوحيدي.. فكيف يساغ بعد ذلك أن يوافق المستشرق الفرنسي في زعمه بضعف أسلوب "التاج"؟

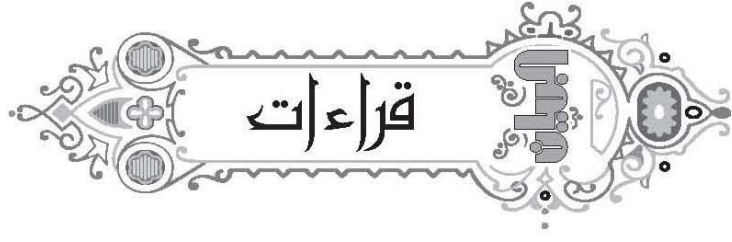
ثالثاً: أسلوب التاج .. ومحتواه

كان الأسلوب في كتاب التاج عاملاً مؤثراً في تصحيح نسبة الكتاب، وفي دراسة هدفها المقارنة يكون الأسلوب موضوعاً فيها إذا كان فيه آثار من ثقافة أخرى وهو ما لا يتاح لنا الجزم به. لقد عني الدكتور محمد غنيمي هلال في كتابه "الأدب المقارن" بصور الأسلوب الفنية، وكذلك أجرى قسماً من مقارنته في هذه الفقرة عن رصد التأثير بين الأدبين العربي والفارسي، غير أن الأمثلة القليلة التي أوردها "غنيمي" إنما هي عن تأثير الأدب العربي في الأدب الفارسي وليس العكس، ومع هذا فقد أشار إلى ما يمكن عده قاعدة توجه فهمنا لموضوع التأثير والتأثر وذلك في قوله: "وقد قررنا أن أهم ما يساعد على اقتباس الصور في الأسلوب هو انتقال الجنس الأدبي إلى الأدب المتأثر، إذ هو القالب العام الذي تساق فيه هذه الصور" فإذا كنا نعرف أن تأليف العرب في موضوعات السياسة ونظم الملك وآداب التعامل مع السلطان قد تأخرت كثيراً عن المؤلفات الفارسية فإن هذا بدوره يوصلنا إلى ما يمكن أن يلاحظ من تأثير مستجلب من ثقافة غير عربية إلى أسلوب عربي صنع مادة كتاب "التاج"، فترك فيه بعض ما لاحظ شارل بيللا من اختلاف في أسلوب الكتاب عن مألوف أسلوب الجاحظ في

كتاباته الأخرى. وهناك إضافة مهمة أكثر تفصيلاً بالنسبة لأسلوب الجاحظ تحديداً، عني بها الدكتور عبد الحكيم بليغ في كتابه "النثر الفني وأثر الجاحظ فيه"، وقد فصل في وصف أسلوب الجاحظ تفصيلاً مثمراً وربما فاصلاً فيما نحن بصدد، وأول صفات أسلوب الجاحظ واقعية التصوير، والنزوع إلى تسجيل الحياة على حقيقتها (كما تبدو له) فلا يتدخل بالتجميل أو التقييح، وهذا المنحى يبدأ بدقة اختيار الكلمة، الذي يوصل إلى انتقاء الكلمات متحسباً ما لكل كلمة من إيجاب، وما بين الكلمات من

صلات صوتية ومعنوية، كما أن الجاحظ حين يكتب فإنه يرسم، إنه يستخدم الكلمات كما يستخدم الرسام الألوان، وكذلك يعني بالمعنى الاصطلاحي، ويعرف أن لكل صناعة ألفاظاً بأعيانها وأن طرق موضوعات هذه الصناعة يستوجب الإحاطة بمصطلحاتها، والمعرفة بمسائلها ووسائلها. ويمضي الدكتور بليغ إلى بعض ظواهر أسلوب الجاحظ مثل السجع، فهو يسجع أحياناً، ولكنه سجع كألحان الموسيقى، ولا نستطيع أن نقول إن السجع كان مذهباً من مذاهبه.





ارتحالات الإنسان بذاكرة الروح والمكان في روايتي ”قلاع ضامرة“ و”المعراج“



بقلم: فهد توفيق الهندال
(الكويت)

الأدب وثيقة اجتماعية تعتمد عليها الأمم في توثيق ملامح هويتها الثقافية وتسجيل سمات عصرها، وربط أواصر العلاقة بين أطرافه المتناثرة بين أركان جغرافيا المكان، والمتفاوتة صمتاً وصوتاً بين ذواتها المتفقة أو المختلفة في معاناتها ورؤيتها لمدارات الحدث من حولها.

وإحداثياته إلى ما هو أبعد من هنا أو أقرب من هناك.

هكذا هي الملامح التي رصدنا جزءاً منها في هذه القراءة، حيث سنتناول عمليين روائيين "قلاع ضامرة" للكاتب عبد الرحمن حلاق و"المعراج" للكاتبة ابتسام التريسي، كنموذجين عن السرد السوري في الكويت، على أساس أن العمل الروائي دون غيره من الفنون الأدبية الأخرى، يعتمد لغة تفترض التضمنين الشديد، ذات الدلالة التعبيرية والتأثير على المتلقي، لدرجة أنها يمكن أن تؤثر في وجهة نظره، بخلاف اللغة اليومية المباشرة، التي لا تحتل أية دلالات أو رموز، تجعلها قصيرة المدى، على عكس اللغة الأدبية للرواية ذات العمر الافتراضي الطويل.

وتكوين أشكال العمل الروائي تتطلب لتحقيق اكتمالها فضاءً روائياً واسعاً يمتد من أول كلمة إلى آخر كلمة في النص، وليس فقط حيزاً مكانياً، بل ما هو يشمل كل مكونات النص الروائي وعناصره.

وفي هذه الورقة، تم اختيار زاوية هيمنت على نمط الكتابة السردية في العملين المذكورين كنموذج أيضاً عن ملامح الكتابة لديهما، وأعني ارتحالات الإنسان في ذاكرة المكان.

قلاع ضامرة.. المكان أبداً

في رواية "قلاع ضامرة" للكاتب عبدالرحمن حلاق وهو العمل السردى الثاني له بعد مجموعة قصصية أولى، سنجد أن المكان الأول "حلب" يستند في

ولأن الأدب هوية إبداعية جامعة لمختلف الأفكار المرتحلة ما بين مراحل الزمن ومحطات المكان، فإننا لا يمكن أن نقصي جادة ما من جاداته الأربع لمجرد بعد المسافة، على اعتبار أن الإنسان لا يزال محور الفكر والإبداع، مهما حاولت الظروف العصرية تجريده من كينونته النفسية وحقيقة وجوده الفطري والعقلي، لكونه- الإنسان -المتحكم عبر قرون طويلة في رسم معالمة ووضع جاداته الثقافية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية الكثيرة في طريق البشرية، وما يوازيها في هذه المملكة الأرضية، ليتجاوز حدودها نحو جارتها السماوية، وكأن الأرض لم تعد يحتملها عقل الإنسان، فآثر الانطلاق إلى الضفاف الأخرى، عليه يجد خارج الأقفاص الأرضية لغات مشتركة، يحمل معه إخفاقات واقع الأرض وما انطوى في بقعة داكنة لكائن الظل، في زمن بات يعاني العزلة في أكثر من مكان.

من هنا، كان الأدب حبلاً سميكا يخطو فوقه هذا الإنسان خطوات عدة مختلفة، تلتقي فيها الأفكار المحلقة فيما بينها، وقد انطلقت من فلك إنساني واحد، لا يمكن تصنيفه إلا خارج المكان جغرافياً، فلا يمكن مصادرة حضوره في الوطن الأم، وقد امتزجت لغته برائحة المكان وهوية الإنسان. فالكاتب خارج المكان جغرافياً، يقابله كاتب آخر خارج الحدث سرداً وارتحالاتاً واضحاً لإنسان رواياته وقصصه، يتجاوز نطاق الواقع

صغيرة تتسبب بأصلها لأحد جبال البلدة، يستوقفنا البطل عند ذكر مدينته النازح عنها (المكان الأول في جملة أحداث الرواية) عندما يبوح بسر وجوده في هذه الأرض النائية (البلدة غير المسماة حتى الآن) ليجيب الحصة عن سبب مجيئه: ” لأن دمي من هذه الكروم، لكن ثمة من يريد لنفسه، أتيت لأعيد لروحي وجهها، أتيت لأن ثمة من دفعني للمجيء، أردت هواء نقياً فقد خنقتني مدينة أبي فراس الحمداني ورمت عشاقها عند أقدام طوروس.

أجابت (الحصة) مستكبرة مستغربة:
- مدينة أبي فراس لا ترمي عاشقيها أبداً.

مذ أخبرتني الحصة بهذا تراءت لي مدينة حلب كاعياً، يضيء وجهها سفوح طوروس وسهول البادية، لا يطمع من يعيشها بأكثر من التبتل لجدرانها المكسوة بغبار التاريخ، وجه صبية لا تملك إلا إطالة النظر فيه طمعاً من تعقيدات المنظرين، لهذا قررت العودة إلى حلب، لكن ثمة واجبات وعلي إنهاؤها فالأولاد بحاجة إلي ويجب ألا أخذلهم، عندما كنت أنظر في عيونهم فأرى ذلك العطش واضحاً، وأرى على وجوههم علامات الحيرة وإشارات الاستفهام واضحة، كأن لسان حالهم يقول:

حضوره الطاعني على ذاكرة شخصيات الرواية، وإن كان أبرزهم جمال ”البطل الرئيسي“ قد غادرها مضطراً لبلدة نائية بعيدة، فيقول في بداية سرده عن المكان الآخر:

”حين وصلت البلدة للمرة الأولى أمضيت أسبوعاً كاملاً أتجول حولها، وأتنقل بين شوارعها المترية، أشتم روائحها وأغسل رثتي بهوائها، كنت أرغب أولاً بالتعرف إليها، ثم أكتف بسؤال الناس واكتساب المعرفة منهم، بل رحت أسأل السهول الصغيرة وأشجار الرمان والزيتون وشجيرات الأس، كما عقدت صفقة مع بعض الهضاب الكسولة، وحدها الجبال لم أتجرأ على الاستفسار منها، فقد كانت الأسلاك الشائكة وحرس الحدود يشكّلان حاجزاً لا يمكنني تجاوزه، وبالإضافة إلى ذلك كنت أشعر أن للجبال مهابتها وجلالها، أراها تتربع على عرش الأرض شامخة مشرّبة تعانق السماء من طرف وتلهو بالأفق من أطرافه، تحتضن أسراب الغيوم وترضع حليبيها، أراها أماً رؤوماً تارة وحصاناً جامحاً تارة أخرى، وأهم من هذا وذلك أن للجبال أسرارها الخاصة التي لا تبوح بها لأحد، ولهذا رحت أستقي علوم الكبار من أفواه الصغار” ١.

وبعد هذا السرد الذاتي، يدخلنا الكاتب في حوار متخيل بين البطل وحصة

-لم ترو ظمأننا يا أستاذ! ٢

ويستمر سرد البطل بضمير المتكلم، ليقفز على ملامح البلدة وتاريخ جغرافيتها، ويحاول الدخول إلى بيوتها / أسرارها من أبوابها الخلفية، ليتفرع السرد لاحقاً إلى عدة مستويات تناوبت فيها الشخصيات على أداء السرد، وبالرغم من اقحام البطل "جمال" نفسه في شؤون البلدة وهويتها، ومع تزايد وتيرة أحداث المكان الثاني، إلا أن الذاكرة ما تزال عامرة بأطياف المكان الأول "حلب"، بعدما ضاق عليه المكان الثاني (البلدة) على أنفاسه، فيرتحل نفسياً إلى هناك (حلب)، ويعبر المكان بملامحه عليه في مشهد سردي قصير:

"باتت البلدة تشكل عبئاً على كاهلي، وبدأت أجواؤها تضيق على الخناق وصارت مدينة حلب تراودني في الحلم كثيراً، تفسح لي شوارعها المرصوفة من مئات السنين، تغمز لي ببوابة قلعتها تارة أو (بسفينة الآداب) تارة أخرى، تبسط لي حديقته العامة صدرًا يثير شهوة التقبيل في الزوايا المعتمة، ونفساً يلهب أحاسيسك بسوق العطارين في المدينة القديمة. كنت كلما أحسست بضغط البلدة على صدري تراءت لي أذرع حلب مفتوحة أكثر.

نعم "مدينة أبي فراس لا ترمي عاشقها منذ أخبرتني الحصة بذلك وأنا أزداد شوقاً لمقهى القصر ومقهى الشرق، والمقصف المركزي بجامعة حلب. أزداد شوقاً لملء هذا الفراغ الكبير في الجانب الأيسر من الصدر." ٣

فبعد أحداث عابرة في البلدة، وانطاق الجانب الصامت فيها، وكسر طوق الحظر عن أسرارها، يعود جمال "المعلم" إلى حلب "طالباً" يكمل تحصيله العلمي في جامعتها الكبيرة والحاضنة لأفكار أخرى محلقة من أمكنة مختلفة تلتقي في بوتقة المكان "حلب"، وقد استقبلت العائد / الراحل منها وإليها، لتفتح للسرد نافذة جديدة لأحداث وشخصيات لاحقة. لتتجسد على أرضية النص، ملامح حلب، بنهارها، بليلها، بصمتها، بصخبها، بقلاعها العامرة للراحل إليها تارة، الضامرة أيضاً تارة أخرى.

"عليك إذا أن تعمل كثيراً وتطلب الكثير إذا أردت أن تخصص لك حلب خلية في ذاكرتها، عليك أن تراوغها كأنثى وتحبها كطفلة، وتسبل يديك احتراماً لعراقته، عليك أن تخصص لها الوقت الكافي لتدخل قلبها بكل ما تحمل من المودة، وتشبت رجولتك كأبي حر، وحلب في المقابل لن تضيع وقتك سدى، ستحتضنك كعاشق وتمنحك الإحساس برجولتك أو

٢ نفسه، ص ٨

٣ نفسه، ص ٢٦

أشبعهم ألماً في غياب من أحيوا. فيوسف شاب تلونت مراحل عمره الأولى ما بين رغبة أمه ورغبة والده له، عاش عزلة جبلية عن المكان، بعد فقد فاطمة " حبيبة الطفولة " وهي تلد طفلاً لزوج آخر غيره. كما مرّ به السارد على لحظة حدث موت فاطمة:

" عزلته بعد موت فاطمة أثرت على نفسيته، فلم يعد يقبل على الاختلاط بأحد، وصار يعيش داخل عالمه الخاص معتقداً أن في ذلك سلامه الروحي. " ٥ وهناك درية، زوجة الراعي التي تبحث عن السكون الروحي في ملكوت الفضاء المفتوح، بدل الارتحال الجسدي المغلق بحاجاته وغرائزه:

" لا تعرف درية لماذا اختار زوجها هذا المكان للإقامة فيه، بعد تنقل دام أشهراً، جابوا فيه مدناً وسهولاً وقرى كثيرة. تطلعت من شق الخيمة إلى الشمس المشتعلة بلون أرجواني، ضجّ زرقاء السماء بوهج الشوق والحنين إلى ما وراء الجبال العالية، حيث تمتد السهول، وتتسع الصحارى، وتخيم أشجارٌ لها نكهتها اللاذعة على مداخل بيوت الشعر، والسراب يعد بقادم يلوح طيفه مع الغروب.

هل تكره الجبال ؟ تنازعته عاطفتان،

ستلفظك من شوارعها كأي عابر " ٤ وأثناء وجوده في حلب، يرتحل إليه المكان الثاني عبر (ملكة)، الفتاة التي أحبها هناك، فيوازي اسمها بذاكرته عن البلدة، كذلك في السرد الخاص بملكة نفسها، يعود المكان الثاني إلى ذاكرة جمال والمتلقي، وهو ما لسناء في مواطن عدة من النص.

المعراج.. ارتحال روحي

بموازاة هذا الارتحال الجغرافي / النفسي بين الإنسان والمكان، نجد ارتحالا ثانياً في عمل روائي آخر، جاء روحياً مغايراً ينتمي في كنهه إلى فكرة رحيل الأرواح البشرية عن مناطق / مغالق الجسد المادية، وذلك في رواية (المعراج) للكاتبة ابتسام التريسي، فمن العتبة الأولى (العنوان)، يتهيأ المتلقي لرحلة أخروية دنيوية، يتجاوز إنسانها كل معابر الزمان والمكان، إلى ضفاف أخرى، تحرره من حدود / قيود علاقته مع الآخر. فشخص الرواية يتعمدون دخول عوالم مفتوحة مختلفة، هي بديلة عن عوالمهم المختقة، يسبرون في خطوط متعرجة مضرجة بعلاقات مع الآخر، ذات نهايات دامية، وإن كان أحد طرفيها الناجي الوحيد جسداً، المقتول روحاً. ليكون المعراج سبيلهم / رحيلهم لتحرير ذواتهم من متاهات الواقع والمكان، بعدما

٤ نفسه، ص ٣٥

٥ رواية (المعراج) ص ٣٣

” بدت كلماتها شهقات متتالية، شهقات خالها تنفث رائحة خزامى خفيفة، تسربت إلى يده المرتعشة. اقتربت أكثر، شعر بحرارتها مع برودة الجسد وحياديته !

أراد التأكد من أنها حية، مدَّ يده، انسابت بسلاسة فوق البياض الشمعي لجسدها، ودَّ لو نهضت، لو لفحت أنفاس الخزامى وجهه، لو.. أدرك تلك الحالة التي تلبسته عنوة. قليلاً ما يشعر بمزاج عاطفي رائق يدفعه لاعتقاد بعظمة الكون وأزلية الوجود، ما يلبث أن يطغى عليه احساس عقيم بوحشة الكون وفراغه.

وقف على حافة الوادي، الصمت زاد إحساسه بأنه وحيد في الكون الشاسع، آخر البشر على الأرض، إحساسه ذاك جعله يعتقد أنه مجرد ذاكرة ! لم يعد يشعر بجسده، هل خلق عالياً؟

اكتسح السماء طائر أسود، فتح مزلاج أذنيه فجأة على صحوه العالم، وأدرك أن ما عاشه يشبه حلما اخرس، يقال فيه أشباحا ضبابية تدخل سكاكينه في لحمها، ولا يرى آثاراً للدماء ! قالت:

” للطيور لغة موجعة تذكرني دائماً بالرحيل والفقْد. أراقبها في مواسم الهجرة، فتبت لي أجنحة، أحس أنني لا أطيق البقاء على الأرض. ” ٨

إحدهما تجرَّها بقوة بعيداً عن أسوار الجبال التي تحجب الأماكن الفسيحة والفضاء الرحب، وأخرى تهيب بها إلى الصعود حيث القمة لتصبح أقرب إلى السماء !

كانت تعتقد أن الغناء ينبت أجنة تحملها في الفضاء حيث يمكنها مراقبة الكائنات من الأعلى، ترى كيف تشعر العصفير الواقفة هناك أعلى الشجر ؟ ” ٦

ليكون السرد بوحاً متناغماً بين يوسف ودريّة، بعدما اتكا كل منهما على الآخر مواساة / موأنسة، فيصبح الفضاء أمامهما حراً للتحليق، والاعتناق من شهوة الرغبة الجامحة، بعدما تخلّى الاثنان عن نوازع موحشة، فتقول درية ليوسف في بوح صريح:

” لن تفهم أن تحب أثني بروحها حتى يسقط الجسد، تراك تسمعي ؟ لا يهم، المهم أن تعرف أنني ترصدك أول مرة كنت أنوي الإيقاع بك انتقاماً لنفسي من نفسي، لكنني أحببتك، وقتذاك شعرت بروحي تسمو، وترتفع تقيّة إلى السماء، وتترك هذا الجسد الفاني على الأرض. تراك تفهم ؟

ليس مهماً.. ليس مهماً أبداً..... ” ٧
ثم ينتقل السرد لوصف مشهد رحيل درية عنه، وكأنه يستعير فيه ما صمت عنه في رحيل فاطمة:

٦ نفسه، ص ٣٥

٧ نفسه، ٤١

٨ نفسه، ص ٤٢

يمكن أن تخطئ موضع بعثها، يركع بجانب قبر والده ليقرأ الفاتحة، حين ينهض ليمضي، يلتفت انتباهه قبر لا زال ترابه ندياً، تجلس قربه عجوز، غرقت نظراتها في مصحف صغير، تحمله بيد مرتعشة، وتمسح على حجرة القبر بيدها الأخرى، وقد صفت حوله أصص الرياحان، كما كانت تفعل أمه على مدخل الدرج المؤدي إلى سطوح بيتهم، على الجانب الأيمن للقبر لفت انتباهه تخطيط جميل خطه فنان لا يمكن لأحد أن يقلد كتابته، إنه خط جمال علي، كتب ” قالت الأرض: سقاني بدمه، وفاضت روحه في أرجائي، وما زلت أنتظر عودته.. تمتمت روحه بصعوبة: ها قد عدت ، وهي تقرأ أسفل الشهادة:

هنا يرقد يوسف العكرماوي. استشهد في ٢٦ آذار ١٩٧٩ / الموافق ٢٧ ربيع الثاني ١٣٩٩ هـ. ” (التاريخ الذي وقع فيه السادات معاهدة السلام مع إسرائيل). ٩.

هكذا، بدا ارتحال الإنسان بين جادات الذات والمكان، وكأن الكاتب لم يكتف بواقعية وجغرافية وجوده في بعض هذه الأمكنة، وإنما استعار أيضاً ذلك الارتحال النفسي والفكري لشخصياته، وربما لنفسه أيضاً، بما يهيئ المتلقي للقبول بوجوده في غير هذه الأمكنة

ليستمر معراج الأرواح في الرواية، وترتقي فيه إلى أعلى بعيداً عن دنس الأرض / الجسد، في ارتحال يوسف ما بين عدة أمكنة مختلفة جغرافياً واجتماعياً وسياسياً، إلا أنها اتفقت في مسارها الرأسي في ذهنية ووعي يوسف، بأن الدنيا عتبة أولى، وأن كل علاقات البشر ببعضهم عابرة، وحدها الأرواح تتلاقى في حالات طهرها المطلق والمرتفع، وتتقاتل عندما يقمعهما سجن الأرض / الجسد الفاني، ليعود يوسف إلى محطة رحلته الدنيوية الأولى ” عين كارم“ وقد حمل كل أطيافها معه في ترحاله، ليعود المكان هذه المرة سارداً / شاهداً عن يوسف العائد إليه، فيصيب المتلقي بدهشة تأجل موعدها طويلاً حتى لحظتها المناسبة، حيث ملامح الأول/البداية:

” إنها حبات السبحة التي عليه عدها هكذا بلا توقف عدداً لا نهائياً، لقد انغلقت الدائرة، وعاد من حيث خرج، تفتح شوارع عين كارم ذراعيها لاحتضانه، وحين يرتمي في حضنها، لا يشعر بالدفع، هناك طعم لاذع لحنانها، طعم يشبه الصديد ! تقدم، راح في مكانه، إنه مكان غريب ! يسير تجاه المقبرة، لعل أرواح من رحلوا تمنحه اليقين بأن ما يراه لا يمكن أن يكون حقيقة، وأن الذاكرة لا

الآخر (المنفى أو المهجر سمّه ما شئت) هو نبع ذلك الإبداع، فلولا الوطن ما كان للمغترب أن يراه في إبداعه وإحساسه، ولولاه - المكان الأول - لما كانت هذه الارتحالات وهذا العبور الدائم له بين سطور القلم، حتى في غمرة العزلة التي قد يختارها الكاتب، كما قال الروائي الكويتي إسماعيل فهد إسماعيل:

” لكك حيثما وليت شأنك يبقى الوطن تحت جلدك. إذ إن المكان البديل أشبه بالفتيل.. قابل لتنكرك عليه.. ليس إحساساً بالغربة، لكنه آخذ بالخواء، ومن ثم لامناص من أن تقفل عائداً ”.

المصادر:

- عبدالرحمن حلاق، رواية (قلاع ضامرة)، دار الحوار، ٢٠٠٧.
- ابتسام التريسي، رواية (المعراج)، دار العوام، ٢٠٠٨.

، وذلك في البحث عن ذلك الوجد الخالص بعد معاناة الإنسان الكامن فيه، بما يقابل غربة المكان لتجربته الروحية. ولا يقصد هنا بالغربة، ذلك المنفى الذي يُقصي الإنسان عن وطنه، أو الذي يهرب إليه من نفسه، وإنما العدم الذي يُصنع منه وجوداً/ كياناً في العزلة، يزيد هالة الإبداع ألقاً وتألُقاً في مخاطبة العقول، نلمس فيه ذلك الارتحال الدائم للإنسان بين مواطن عدة، استتطق فيها الكاتب عذابات المكان والهواجس التي تسكن بين زوايا زمنه، بسبب صراع الأفكار واختناق أشكال شخصياته بمختلف الأحاسيس والمشاعر وأنماط الإدراك المتحولة ما بين مرجعيات أيديولوجية عدة. فأصبح المكان حلبة تتصارع فيها أفكار الكاتب، والتي استرجع فيها الكثير من حوادث الزمان في ذات المكان، ليكون عنصر التأزيم وانفراج العقدة.. الإنسان نفسه. وهو ما يقدم لنا نموذجاً مهماً في تعلق الإنسان بوطنه، وأنه مصدر إلهام هذا الإبداع، دون إدعاء أن المكان





في ديوانها "ليل مشغول بالفتنة"

الشاعرة سعدية مفرّح

"تتوهّج" و لم تمسسها نار



بقلم: سَعْدُ الْيَاسِرِي
(السويد)

مدخل

لعلّ الشعراء معنيّون أكثر من غيرهم بالتخلّص من السردية التي قد تجعل من النصّ الشعري غذاءً منزوع الدسم يمكن تخصيصه لمرضى الذائقة . إذ قلّما صادفتُ (شاعراً | شاعرة) يعتني بالسردية دون أن يتلف الشعريّة في نصّه دون قصد منه بالطبع . أمّا اليوم فأقف أمام ديوان شعريّ رصين وشهّي (ليل مشغول بالفتنة) صادر عن (دار مسعى- الكويت) بالتعاون مع (الدار العربية للعلوم - بيروت) ، و يقع في ثمانين صفحةً من القطع المتوسط ، اجتهدت مبدعته الشاعرة (سعدية مفرّح) في القبض على مجد الدهشة من أطراف ثلاثة : الشعرية و النثرية و السردية .

وجوه

وَأَنْكَ الباكِية فِي بستانِ الضرح ،

وَأَنْكَ الكسيحة فِي حلبة الرقص ،

وَأَنْكَ العمياء فِي حفلة الألوان . (ص ٤٤)

فيما كان وجه المرأة الآخر ينال حصته
من الدلال :

تدسّين الهاتف الصغير ..

المكتنر بلذائذ الكلام المكتوب تحت
مخدّتك ،

تتوهجين !

تضيئين ولم تمسك نار ،

تتراكمين على ذاتك نوراً على نور ..

تستحلبين اللذائذ المخبوءة فِي بوتقة
التكنولوجيا ..

شبهًا سورياليًا ،

يستغرقك الشبق المستتر حتّى النهاية

شمسًا ضاحكة . (ص ٤٧ - ٤٨)

في الواقع ؛ يتعكّز النصّ بهرفقين قويين
على صوت الراوي ، والذي تحاول
الشاعرة أن تكون منصفّة في استخدامه
.. وأظنّها كانت كذلك؛ رغم ميل هنا أو
هناك مع الهوى الأثوي ، أو انحياز إلى
جانب الضحيّة . ولربّما كانت هناك إشارة
جامعة لتلك الشخصيات في النصّ :

ينام بعيداً عنك و عنها ،

وعن قلبه المتهرئ دخاناً . (ص ٢١)

هنا نستطيع تحسّس الشخصيات
الرئيسية (هو | هي | أنت) بالإضافة إلى
ما أسلفنا عن صوت الراوي الذي يمكن
اعتباره الشخصية القيادية الأهم .. إذ لا
تتوانى عن إطلاق معايير وقيم تسم بها
وجوه الشخصيات .

فتصف أحد وجوه المرأة بها تقتضيه
لحظة الخسارة اللانعة :

... بأذك العاقر في أرض الخصب ،



بين نورٍ ونارٍ يقرّر أن يغيب ،
بانتظار أن تتروّض المهرة الغبية . (ص ٤٨)

وتعاقب إرثه الظالم :
للرجال حيلهم العلنية ،
فلهم تنحاز السّماء . (ص ٢٨)
كلّ هذا نلمسه عبر صوت الراوي القيادي
في هذا النصّ الشعريّ ، وبالرغم من كلّ
تلك الأمثلة أحبّ أن أقرأ النصّ على أنّه
يترجم مئة انعكاس لوجه واحد في مرآة
ماكرا .. وفق مبدأ (درويش) حين يقول
في (جداريته) :

لم أجد فيهم سوى نفسي الغريبة ؛
هل أنا الفردُ الحُشودُ ؟
أرشيّف الجسد

يحفل النصّ بالجسد فكرةً و شبقاً و
نشوةً . فهو - أي الجسد - يحضر دفترًا
للبدء منذ أطوار الجنين الأولى ، مرورًا
بولادته وحتى اصفراره كورقة خريفية
على غصن شجرة يبس جذعها و نخرته
الديدان .. ليكون في نهاية الأطوار الهويّة
الوحيدة :

جسدك هو أنت ؛
جسدك هو معنى أن تكون أنت . (ص ٧٠)

ويحضر وفيًا للفترة الأولى ؛ تنهكه
الشهوة فيشككها بالتلذذ ، وهو ما يمكن
تسميته المتعة المؤقتة | الناقصة .. حيث
تتكفّل الأنا بتمتيع أناسها . كما تمتّع
الأهواء نفسها بنفسها عبر الموسيقى

و وجه آخر لامرأة بذاكرة جيدة و حاضر
شحيح :

بطرف شالك ..
تمسحين ما تبقى من حمرة شفّتيك
المتآكلتين . (ص ٥٧)

و تتواشج مع الإرث :
لنساء حيلهنّ السريّة ؛
بين تجاوب كيدهنّ العظيم . (ص ٢٧)
وتكره ثياب الحداد و أزياء الموروث ؛
ملبّعة بالأسود القاتم رغم أناقته
المستعارة . (٢٧)

أو
في كلّ قميص جديد ؛
بورود ناعمة ، وألوان مبهجة ،
و أزرار مصنوعة من الصدف اللامع ..

تلبسينه تحت أسودك الأبديّ . (ص ٤٢)
و تنعى فقدان الرجل في أحد وجوهه ؛
الرجل الذي فقدته منذ أربعين عامًا ..
أو يزيد قليلًا ؛

في زحمة الولادات المتشابهة لليتامي
المتشابهين . (ص ١١)

وتصف وجهه الآخر باللهو ؛
تتسلقين معراجك البدائي ..
نحو جبّ الغواية بين عيني الرجل
الالهي ؛

حيث يلهو فتائلين . (ص ٢٩)
و تلوم وجهه القاسي ؛
يسافر ..
لعله يسافر هكذا فجأة ،

على حدّ تعبير (نيتشه) .

للجسد هيمنته وسطوته وجبروته ؛

إن حكى .

وله حكاياته المثيرة في نهاراته ولياليه ؛

إن أُستثير .

وله أغنياته الجميلة المستلّة من

محفوظات الذاكرة ؛

إن انتشى . (ص ٦٩)

ويحضر نشوة كاملة حيث يتجاسد مع

الآخر وإن في برهة عابرة كافية ؛ إذ لا

تحتاج النار الكاملة - في رأيي - لأكثر

من طفل يحمل عود ثقاب .

في تخوم سماء ثامنة ؛

تتجاسدان ولا تتجاسدان ،

تتقاطع شهوتان ..

فلا تلتقيان إلا برهة . (ص ٦١)

وفيما الشاعرة - في نصّها الجميل هذا

- لا تغفل عن الأبعاد الجماليّة لاستخدام

مهم كـ (الجسد)؛ تجنح إلى الحذر - في

بعض الأحيان - حدّ الابتعاد عن اللحظة

الشعرية الملتهبة ، وتغليب لحظة الحكمة

المشوبة بالفلسفة .

لا طمأنينة

الشاعرة مهتمة على ما يبدو بإثبات

نقطة - من جملة النقاط الكثيرة - بأنّه

لا مجال للاطمئنان إلى شكل قصيدتها

ولا حتّى طريقة صفّها أو استخدامها

لنوعيّ خط (عادي | غامق) . فهي تكتب

هذا النص كما قدّمنا وفق الشعريّ المنشور

و الشعريّ الموزون و السردّيّ الواضح .

وحين نقرأ العمل سنعتقد - بعد تجربة

أوليّة - أنّ الخطّ الغامق - وبعيداً عن

الأصوات والشخصيّات - يتكفّل بالموزون

من الشعر ؛ ولكنّها تباغتتنا في أنّ

الاطمئنان إلى هكذا أمر ترفّ لا تمارسه

الشاعرة .

ومن الأمثلة على ذلك ؛ وفي أوّل

استخدام لـ (الغامق) تتماهى الشاعرة

مع بيت شعري تراثي لقصيدة شهيرة

أظنّها لـ (البوسعيدي) .. والتي يقول في

مطلعها :

يامن هواه أعزّه ، وأذلّني

كيف السبيلُ إلى وصالك .. دُلّني

فيما تقول الشاعرة :

”يا من هواه أعزّه وأذلّني“

وأذلّه وأعزّني ،

وأقامني ..

في ظل عاطفة تؤرّخ موتها بقيامتي ،

وأما تني . (ص ٣٠)

وفي موقع آخر تقول :

هو أجمل الشعراء في تحرير سيرته ..

بأغنيّتين وقافيتين .

أطوّلهم ؛

ليقطف من حقول الغيب نجمته . (ص

٥٠)

ولكنها في الجزء الأخير من الديوان

وفي عشر صفحات تمّت كتابتها بالنوع

(الغامق) تجنح نحو السرد بأوضح

أشكاله ، و كان يمكن أن تكون الصفحات

(٦٢ - ٧١)

وفق نظام الأسطر الكاملة لأنها سرديّة
خالصة بروح شاعريّة فذة .

البزق التركي

أحبُّ هذه الآلة الموسيقيّة لأنها مميّزة و
واضحة مهما كان ضجيج ما يصاحبها
من آلات . و شاعريّة سعديّة مفرّج
كالبزق التركي .. حنونة و واضحة و
دافقة . شاعريتها تعلو و تخبو بحسب
مزاج القصيدة ، ولا تغفل مطلقاً عن
إفحام لذّة (البزق) دون ميعاد ؛ وكأنها
تذكّرنا بالجمال الذي قد يخفت بريقه في
حمى المشاهد . ومن أمثلة هذه الشاعريّة
- بحسب ذاتقتي - التي تنفلت فجأة من
بين طيّات السطور لتعطينا جرعة شعريّة
كاملة .. جرعة تختلف في سياقها عما

سبقها أو ما سيلحق بها ؛
تتبادلان الحيل البشريّة كلّها ؛
وتغنمين فرصة سانحة لخلق حيلة
جديدة . (ص ١٨)

حالمًا بعالم أقلّ ازدحامًا ؛

و أصدقاء أكثر إخلاصًا و ظرفًا . (ص
٢٠)

تضعين عطراً ..

تعرفين أنّه لن يميّزه . (ص ٢٣)

انتصارك اليتيم في حروبك اللاّضروريّة
(ص ٢٦)

إنّها البدايات الغامضة ؛

وحدها التي تبرز ذلك الفضل العظيم .
(ص ٣٥)

يكتبُ قصيدةً في مديح عينيك ؛
ويعيد صياغتها ..

بوهج من إعجابك الموضوعي . (ص ٥٥)

وغيرها الكثير مما لا يسعنا المجال
لرصده .

لحات

* جاء الإهداء إلى أحد وجوه المرأة
الكثيرة في النص .. وتحديداً إلى الوجه
الأكثر خسارة :

إليك ؛

وأنت تنادمين العزلة بأقداح المعاني ..

لعلك تتجحن في محاولتك .

* حفل النص بالرمز الديني ؛ و حاولت
الشاعرة المزاوجة بين عدّة أفكار و
قصص بين قرآني وتراثي لتخدم صورها
الشعرية . فاستعملت مفردات كـ (البشر
، الإلهة ، السماء الأولى ، السماء السابعة
، الصلاة ، القسر ، المعراج ، الجب ،
الغواية ، الدود ، سفينة نوح ، المعجزات ،
القيامة ، الأوّل ، الأخير .. إلخ) .

* يخلو الديوان وبشكل كامل من علامات
الترقيم كالفواصل (،) والفواصل المنقوطة
(؛) و علامات التعجّب (!) و الاستفهام
(؟) .. و استعاضت الشاعرة بالنقطتين
(..) للاستمراريّة ، و الثلاث نقاط (...)
للصمت المؤقت ، و تشكيلات معيّنة كـ (/)
للفصل بين المقاطع الشعرية .

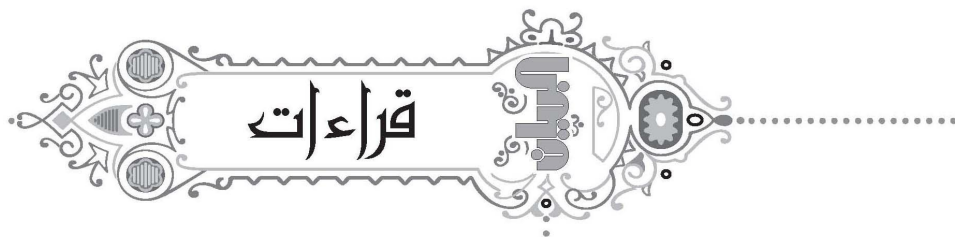
خاتمة

لأخرج من هزيعه الأخير متلحفًا بانتشاءٍ
ورضًا .

إنَّ (سعدية مفرَّج) صوتٌ شعريّ هام
، وتجريتها الإبداعية (المكتملة) تزداد
غواية مرّة بعد أخرى .. كثمرّة ناضجةٍ
في صحنٍ من الفضة الهادئة .

في الوقت الذي يُمجّد فيه الهذيان على
أنّه أعذب الشعر ، وتُرفع من مكانة
بعض المواهب (المتواضعة) على أكتاف
الذائقات ومنابر النفاق الإعلامي؛ في
هكذا أجواء قاسية على قلبي كان لقائي
بـ (ليل) سعدية المشغول بـ (الفتنة) ..





بقايا لي باقية
قراءة في المجموعة الأولى لسارة العتيقي

بقلم: محمد بسام سرميني
(الكويت - سوريا)



تسعى لتحقيقها، وتبذل في سبيل ذلك الغالي والنفيس، ولا غرابة في ذلك، فهي تهدي مجموعتها إلى أحلامها التي تحققت، والتي تطمح أن تتحقق:

”إلى كل حلم تحقق.. وآخر سيتحقق.. إلى من شجعني.. إلى والدي.. إلى نفسي..“

وأول ما يلتفت النظر في مجموعة سارة عنونها المدروس بعناية: ”بقايا لي باقية“، إن هذا الإصرار على الجنس الاشتقاقي في قولها ”بقايا وباقية“ ونسب ذلك إليها من خلال ضمير المتكلم، يؤكد على رغبة سارة بالعيش والحياة مهما كان حجم المعاناة كبيراً، والعطاء شحيحاً، إلى درجة أن الواقع الذي يمنحها البقية الباقية فهي راضية بذلك، ومثابرة في طريقها، متسلحة بالعمل والكفاح، متشبثة بأحلام وخيالات لها أول وليس لها آخر.

القاسم الأعظم

والقضية الثانية التي تلفت نظر الدارس في مجموعة سارة العتيقي هو إصرارها على الحلم والخيال، ولعل هذا يشكل القاسم المشترك الأعظم لقصص المجموعة كلها، والحامل الرئيسي الذي تركز عليه معمارية القصة درامياً وفنياً.

ولعل الكثير من عناوين القصص يشي بهذا الإصرار على عالم الحلم والخيال، ابتداء من ”ذكريات اليوم وحاضر الأمس“ مروراً بـ ”ظل لا ظل له“ وانتهاء بـ ”هل سيأتي يوماً؟“

”أحلامي وخيالي أمران عشت معهما سنوات طوال، كلاهما يشكل جزءاً من قصة كتبها أو سأكتبها، أو خاطرة اجتاحت مشاعري، فلم أملك سوى أن أسطرها على الورق“.

بهذه العفوية المطلقة تطل علينا القاصة الكويتية الشابة ”سارة صلاح عبد اللطيف العتيقي“ من خلال مجموعتها القصصية الأولى ”بقايا لي باقية“ من إصدار دايموند/ الكويت/ ٢٠٠٩، والتي تضم اثنتي عشرة قصة قصيرة، تمتد على ستين صفحة ونيف من القطع المتوسط.

الأحلام والخيال هما المفتاحان الصغيران اللذان دخلت من خلالهما سارة العتيقي عالم الأدب والقصة، وهل يمكن للأديب أن يحيا بغير الأحلام والخيال؟ ولا سيما إذا كان الواقع ضئيلاً وشحيحاً بعطائه، عاجزاً عن تحقيق آمالنا ورغباتنا، لتتحطم هذه الأحلام على صخور الواقع الصماء دونما رحمة أو شفقة.

وتضيف القاصة العتيقي في مقدمتها الموجزة فائلة: ”عالم الخيال هو عالمي الذي أفتات منه، هو عالمي الذي أهرب إليه بعد يوم عجَّ بالنظريات العلمية الثابتة في الفيزياء والكيمياء وعلم النبات“.

فما أكثر الأدباء والشعراء في الوطن العربي والعالم الذين كانت دراساتهم علمية بحثة أو حقوقية... وكانوا نجومًا لامعين في سماء الأدب والإبداع.

وسارة العتيقي تحب أحلامها، وتعيش معها، تنتظرها في الصباح وفي المساء،

وينطلق إلى طائفة أحلامه كما يفعل الآخرون، وحين تأتيه فرصة العمر.. فرصة الذهاب لأداء فريضة الحج، يفرح فرحاً لا حدود له، ويقف أمام زميله طالبا منه أن يسمح له بالسفر وركوب الطائرة، ولكن زميله يباغته بسؤال لم يكن يخطر له على بال " ولكن يا صديقي أين جواز سفرك لأختمه لك " وكان الموظف - لفرط خياله وأحلامه - قد نسي أن يصدر لنفسه جواز سفر!!

ولعل القاصة العتيقي قد أرادت أن تلعب لعبة فنية ذكية وموفقة، من خلال هذا الرمز " جواز السفر "، لتؤكد على مقولة غاية في الأهمية والحساسية، وهي أنه حتى الأحلام والخيالات لكي تمر وتعتبر لأبد لها من جواز سفر !!

ظلال الخيانة

ولعل مسألة الخيانة من المسائل التي تؤرق بال الكاتبة، فتدينها بكل الوسائل والسبل؛ إن الخيانة مرفوضة سواء أكانت بين الأزواج، أم بين العشاق والأصدقاء... لأن الذي يخون صاحبه يخون وطنه وأمته، وظلال هذه الخيانة نراها في العديد من القصص من مثل: " ظل لا ظل له " و " رماد " و " أمسية في الأوبرا ".

ففي قصة " ظل لا ظل له " تعترف الزوجة لزوجها بملء فمها قائلة له: " ها أنا الآن قد خنتك فتقبل مني طبق الانتقام بارداً، أو دعني أقول: شراب الانتقام بارداً ".

إن الزوجة بفعلتها هذه ترد على شكوك الزوج بها.. تلك الشكوك التي لم يكن لها أي أساس من الصحة، وتكمل الزوجة

وأحلام القاصة هي أحلام مشروعة وبسيطة، لكنها من نوع السهل الممتنع، إنها تحلم بعالم نظيف خال من الزيف والغش والخداع والخيانة، عالم يسوده الحب والحرية، عالم بلا أقنعة ولا مهرجين، ولا ممسوخين ولا مشوهين.. وأنى لهذا العالم أن يتحقق إلا من خلال الأحلام والخيالات فقط !

في قصة " ذكريات اليوم وحاضر الأمس "، تستعيد بطلة القصة ذكريات حبها القديم، من خلال لقاء عابر مع حبيبها في برج عال في العاصمة الفرنسية باريس، تسأل حبيبها سؤالاً واحداً لا ثاني له:

" هل أحببتني يوماً ؟؟ " ويبقى سؤالها الكبير هذا بغير جواب، ويكتفي الحبيب بالصمت المطبق والأزلي، ويبقى الجواب حلماً عصي المنال، وخيالاً يتبخّر في أعالي ذلك البرج، ولا يبقى للحبيبة سوى حفنة من ذكريات نعلها البقية الباقية من الذكريات الأثيرة في دهاليز القلب وفضاء الروح.

والقصة الثانية " على موعد مع السفر " تتكئ أيضاً على الحلم والخيال بشكل واضح؛ إن موظف الجوازات في المطار أمضى حياته يختم جوازات المسافرين واحداً تلو الآخر، ويتوجه المسافرون لتوهم كل إلى طائرته ووجهته التي ينشدتها في هذا العالم الواسع بقاراته الخمس، أما هو فقابع في غرفته الزوجية لا يعرف من الطائرات إلا شكلها فقط..

هو يحلم بأن يسافر يوماً.. يطير يوماً.. يحلم أن يختم جوازه ولو لمرة واحدة،

حديثها واعترافاتها الناسفة لزوجها :

”لا تنس.. أن تكرار الكذبة يحيلها حقيقة في النهاية، شككت بي وأنا بريئة، حتى وجدت من سكنت بين ذراعيه عواصفي، وأحمد براكيني ” ص ٢٢.

وفي هذه الأجواء الحافلة بفعل الخيانة الشنيع تجيء قصة ” رماد ” لترصد لنا حواراً ساخناً بين زوجين على وشك الطلاق، بفعل الخيانة أيضاً :

إن الزوجة تدخن السيجارة بشراهة تحرقها بين شفثيها، تحيلها رماداً، وهي حين تحرق السيجارة تريد أن تحرق معها رماد الذكريات الرديئة التي عاشتها مع زوجها وهي تكتشف خيانتها لها بأم عينها.

ولنتابع هذا الحوار الساخن الذي جمع بينهما في لقاء عابر أيضاً في المقهى، سألها متدشراً بالشجاعة :

- هل لي أن أعرف ماذا حل بـ”حبيكما ؟“
حدثت فيه بنظرة نارية :

- بهت ألوانه، خمدت نيرانه، أم نسيت من أخمدها ؟

- لا تكلميني بتلك الطريقة فما زالت نيران حبي لك مشتعلة، حتى إنها تكاد أن تحيلك رماداً مثل هذه السيجارة.

- وهل أتيت لتبعثر ببحر عيني رماد عشيقتك المشتعل ؟

بصقت سؤالها بوجهه ثم أكملت :

- لا ترد أرجوك يكفي، وأنا بدوري لن أخبر أحداً بخيانتك معتبرة أن ما حدث في ” فيغاس ” يظل فيها. ص ٢٠

أما قصة ” أمسية في الأوبرا ” فإنها تعد استمراراً لسابقتها إذ تعزف على المقام نفسه ؛ مقام الخيانة، مع ملاحظة أن البادئ بفعل الخيانة دائماً هو الزوج/ الذكر، وتبقى الزوجة/ الأنثى هي المتلقية لذلك الفعل، ثم يجيء ردها بعد ذلك، وهذه النظرة الشرقية هي السائدة في أدبنا العربي في أغلب الأحيان.

إن الزوجة تقول لزوجها بعبارات صارمة لا لبس فيها ولا غموض :

” لا تنس أنني سأكون طليقتك بعد أيام، عد لمن تركتني من أجلها فأنا أحترق “، ثم تضيف :

” كنت لك أيام كنت لي ” ص ٢٥.

وتغرورق عينا الزوجة بالدموع للمرة الأخيرة، وهي بذلك تبكي حياً ضاع منها، حياً قتله الغدر والخيانة، ولهذا فإنها حين تبكيه، فإنما تبكي حلماً جميلاً قد ضاع منها، حلماً لعلها عاشت حياتها كلها لأجله، وهكذا . وبصورة غير مباشرة - نعود إلى رثاء الأحلام الجميلة، التي نفتالها بأيدينا، نقتلها بخيانتنا لمن نحب ونهوى.

ومن القصص الطريفة في المجموعة ” مسخ ” والتي تعتبر جديدة من حيث موضوعها وتناولها ؛ إن المسخ هو رجل قزم يعمل مهرجاً في فرقة سيرك رغمًا عنه، وقد حاول الهرب من عمله مرات عديدة، إلا أنهم كانوا يلقون القبض عليه، ويعيدونه إلى العمل بالرغم عنه، لأن هذا المسخ هو عماد فرقة السيرك وسرّ شهرتها ونجاحها، ولهذا فإنهم صاروا يضعونه بعد نهاية كل عرض

إن " قطار الزمن " تحكي قصة سائق قطار قديم يسير على الفحم الحجري، " قطار بطيء مهترئ يقوده كهل خرف، يا له من تاريخ حجري " ص ٤٤.

ومع اختراع القطارات الحديثة والسريعة يتبخّر كل ركاب القطار الحجري عدا راكب واحد يبقى معه طوال تلك السنين، راكب واحد يروح ويحيى معه، ولكن المؤلم أن والد هذا الصديق يأتي ليأخذه، ويذهب به إلى غير رجعة، تاركا القطار الحجري " يسير على مساره المغطى بالغبار " ص ٤٥، ونهاية القصة بهذه الطريقة توحى بلعبة فنية فيها قدر لا بأس به من " الفانتازيا ".

وفي قصة " هل سيأتي يوماً " تطغى النبرة الشعرية، لترصد لنا صبية تحلم طوال سبع سنوات، بشخص بعينه، تغني له أغنيات فيها شجن غريب، ولكن الذي يزورها بعد تلك السنوات الطويلة هو ظل، ظل فقط لا غير، ولكن الحلم لم يمت، وربما لن يموت ؛ لأن الصبية تعود لأغانيها القديمة، و" كأن لسان حالها يقول: هل سيأتي يوماً " ؟ ص ٥٠.

ولا تبعد عن هذه العوالم الشعرية قصة " رسالتي إليك " ؛ إن العاشقة تتحسر على أيام الرسائل التي كانت تتبادلها مع حبيبها، حين كان يكتب لها بخط يده، وتحمل رسائله خطه وبصمات أصابعه وأنفاسه الحارة... أما اليوم فصارت الرسائل على الكومبيوتر، أو من خلال الهاتف المحمول جامدة وميتة، وإذا ما تذكرنا أنها حرمت إطلالة ساعي البريد الساحرة والبهيجة، عرفنا مقدار معاناة

في عربة خشبية، ويوصدون عليه باب العربة بجنزير حديدي، تماماً كما يعمل السجّاء.

الطريف في هذه القصة أن " المسخ "، في محاولة الهرب الأخيرة الفاشلة، يكشف لنا، وللقراء جميعاً، أنه ليس قبيح الوجه والشكل، وبركة الماء التي سقط بجوارها تعكس ملامحه بدقة، وهي خير دليل على صحة مزاعمه:

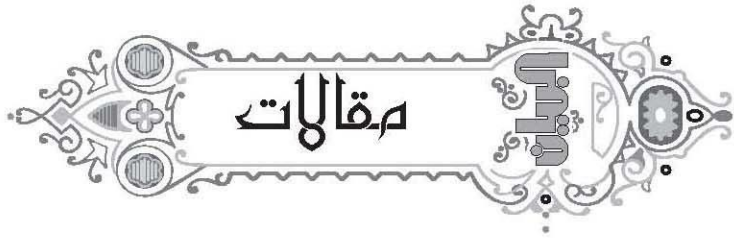
" رأى وجهه المشوه، رأى تلك العينين الواسعتين، وذلك الأنف الدقيق، والشعر الأسود الناعم "، وبالمقابل رأى سجانیه بوجوههم القبيحة تماماً: " تنوءت العظام البارزة من الرأس.. الأنوف المفلطحة.. وجلودهم المحرشفة "، فيصبح بسخرية ومرارة: " يا لجمالكم " !! ص ٤٠

إن الرجل - المسخ يحلم بحريته ويتناضل من أجلها بلا هوادة، ويحلم بأن يرى نفسه على حقيقتها، وكذلك وجوه سجانیه الأوغاد، الذين يمتصون دمه وعرقه كل يوم وليلة، والمسخ - وإن لم يحقق حلمه الكبير بالحرية والخلاص - إلا أن ما تحقق عند بركة الماء، واكتشافه لجماله وقبح خصومه، لا يقل أهمية عن حلم حريته الضائعة والمفقودة.

وهناك بعض القصص التي صاغتها القاصة بأنفاس شعرية حيث تطلق فيها العنان لمخيلتها الشعرية الرومانسية، وهنا نلاحظ أن قصص مثل: " قطار الزمن " و" هل سيأتي يوماً " و" رسالتي إليك " و" الأماكن " هي قصص تتماهى مع فن الخاطرة الوجدانية، وقصيدة النثر الغنية برموزها ودلالاتها.

- أولئك العاشقين الرهيفين مثل الفراشات
والزهور !
- * سارة صلاح عبد اللطيف العتيقي
- باحثة أحياء في الهيئة العامة لشؤون
الزراعة والثروة السمكية.
- حاصلة على شهادة البكالوريوس
في علم النبات من كلية العلوم جامعة
الكويت عام ٢٠٠٦.
- عضوة في منتدى المبدعين الجدد في
رابطة الأدباء الكويتية.
- نشرت العديد من القصص في
الجرائد اليومية.
- قدمت لنا سارة العتيقي هذه البانوراما
القصصية المتنوعة والغنية، من خلال
باكورة إنتاجها الأدبي " بقايا لي باقية
"، وإذا كانت مسافة الألف ميل تبدأ
بخطوة، فإن سارة قد خطت هذه
الخطوة متسلحة بحب كبير لفن القصة،
وطموحات إنسانية جميلة ومشروعة،
وأحلام وخيالات عصرية على الموت
والفناء.





في ذكراه المائة القلب.. في شعر الشابي

بقلم: فاضل خلف
(الكويت)

تحتفل تونس الشقيقة هذا العام ٢٠٠٩ بالذكرى المئوية لولادة شاعرها الكبير أبو القاسم الشابي ١٩٠٩-٢٠٠٩.

أصبح أبو القاسم الشابي ملء القلوب والأسماع بأشعاره الخالدة التي غناها في عمره القصير فأخذت تشق آفاق الأدب فتزدهر بها دنيا العرب.

وقد أثبت الشابي وجودة الأدبي منذ أن أخذت الصحافة المصرية تنقل قصائده الممتازة إلى العالم العربي ممثلة في مجلة أبولو للدكتور أحمد زكي "أبو شادي"، ثم سكت هذا البلبل عن التغريد عندما داهمه الموت وهو في ربيع العمر وبواكير الشباب.

ولم تتوقف الصحافة العربية عن إعادة نشر آثاره الخالدة بين الفينة والأخرى مدة عشرين عاماً، حتى ظهر أول كتاب عنه في المشرق العربي كتبه أبو القاسم محمد كرو، الذي جمع أكبر مجموعة من آثاره الشعرية عرفت حتى ذلك الوقت، فتنبه الكتاب إلى عبقرية الشابي، وأخذت الدراسات الأدبية عنه تتزايد حتى بلغت العشرات في المشرق العربي ومغربه.

وليست هذه الدراسات الأدبية الكثيرة التي كتبت عنه هي وحدها التي طيرت صيته في آفاق العروبة، كما قال بعض النقاد، ولكن شعره الخالد العامر بالفن والإبداع هو الذي جعل له هذا النصيب الطائر في الآفاق الأدبية، بالإضافة إلى تلك الكتب والدراسات الكثيرة.

ويكفي أن تذكر تونس في أقطار العرب لكي يتفزع إلى الذهن شاعرها الخالد أبو القاسم الشابي ببيتيه المشهورين:

إذا الشعب يوماً أراد الحياة

فلا بد أن يستجيب القدر

ولا بد لليل أن ينجلي

ولا بد للقيء أن ينكسر

وليس هذا الحديث حديثاً شاملاً عن أبي القاسم الشابي حتى نسترسل في الحديث عنه وعن فنه، وإنما يهمنا، في هذه العجالة، التحدث عن القلب في شعره.

لقد فاضت أشعار الشابي من أعماق قلبه، لذلك ليس من الغريب أن نجده يكثر من مناجاة هذا القلب أو ذكره في كثير مما نظم من شعره.

وأثار الشابي بشعرها ونثرها، معجونة بدم القلب كما هو واضح لكل متتبع لها.

والأدب الخالد هو ذلك الذي يفيض من القلب بعد أن صهرته الحياة بنارها المقدسة، فيتهدى في الآفاق، ليدخل في كل قلب ينبض بالحياة والحب والجمال.

لقد ذكر الشابي القلب في أربع وستين قصيدة، وكرر هذه الكلمة لمرات في القصيدة الواحدة، فإذا كانت قصائد الشاعر في مجموعها هي اثنتين وتسعين قصيدة تبين لنا أنه لم يذكر القلب في ثمان وعشرين قصيدة فقط، وهذا هو ما استرعى انتباهي وأنا أقرأ قصائد الشاعر.

لقد تردد ذكر القلب في شعر الشابي بصيغة المفرد والجمع مائة وسبعاً وتسعين مرة، وجاء ذكر الفؤاد بصيغة المفرد والجمع ثمانياً وثلاثين مرة.

وليس الفؤاد هو مدار بحثنا هذا، ولكننا ذكرناه بصورة عابرة، لأن القلب والفؤاد شيء واحد، ولأن الشاعر عندما يذكر الفؤاد إنما يعني القلب، فيكون الشاعر قد ذكر قلبه وفؤاده مائتين وخمسة وثلاثين مرة في شعره.

ولم نتطرق لذكر القلب في نثره، لأن الموضوع هو (القب في شعر الشابي).

ولا أزعج هنا أن هذا الحصر قد جاء كاملاً، إذ ربما فاتني كلمة هنا وكلمة هناك، وأنا أدرس قصائد الشاعر.

والقلب في شعر الشابي حسبما أراه يمكن تقسيمه إلى ثلاثة أقسام:

أما القسم الأول فقد ذكر في عرض الكلام كأي لفظة أخرى يستعملها الشاعر، وإن كان يغلب عليها جميعاً روح الحزن والتشاؤم.

ويضم القسم الأول هذه القصائد:

خله للموت- أبناء الشيطان- فكرة الفنان- غرفة من يم- حديث المقبرة- أيها الليل- ألحاني السكرى- الاعتراف- شكوى اليتيم- الدنيا الميتة- الزنيقة الداوية- فلسفة الشعبان المقدس- الدموع- الذكرى- دموع الألم- مناجاة عصفور- الطفولة- المساء الحزين- بقايا الخريف- في فجاج الآلام- يا رفيقي إلى الموت- صفحة من كتاب الدموع- يا موت - شجون- إلى عذارى افروديت بقسميها الأول والثاني- وقيود الأحلام- وقصيدة بدون عنوان، تحمل علامة استفهام ومطلعها (أرى هيكلاً الأيام).

أما القسم الثاني فهو أعمق من القسم الأول نتيجة لتورة نفسية عند الشاعر الذي يتحول الشعر عنده إلى أوتار حزينة ترجع أنغاماً يتردد صداها في أعماقه، وهذا القسم الذي يخاطب فيه الشاعر قلبه، تطفح به هذه القصائد:

”أغنية الأحزان- الغاب- أغنية الشاعر- إلى البلبل- جدول الحب- الجنة الضائعة- نشيد الأسى- قلت للشعر- إرادة الحياة- أغاني التائه- إلى الله- إلى قلبي

فمرض الشابي هو الذي أوهن قواه، ونال من قلبه الحساس كل منال، حتى مصرعه في أول الطريق، وكان قلب الشاعر يحوي كل أسرار الحياة بهمومها ومتاعبها، ولم يقتصر هذا القلب الحساس على حمل شؤون الحياة الحاضرة، ولكنه شمل كذلك حيوات العصور الغابرة والقادمة بكل ما فيها من شؤون وشجون:

فكم في قلب الشابي، كما يقول في قصيدته (الأبد الصغير) من دنيا محجبة، وكم فيه من كون قد اتقدت فيه الشمس وعاشت فوقه الأمم، وكم فيه من أفق تنمقه الكواكب، وكم فيه من قبر قد انطأ فيه الحياة، وكم فيه من غاب ومن جبل، وكم فيه من كهف قد انبجست منه الجداول، بل أن قلبه كون مدهش لا يعرف الناس له آفاقاً.

وتحيا في قلبه، كما يقول، في قصيدته (قلب الشاعر) كل ما هب وكل ما نام وكل ما حام على هذا الوجود، من طيور وزهور وشذى ونباييع وأغصان وبحار وكهوف وذرا وبراكين ووديان وضياء وظلال ودجى وفصول وغيوم ورجوع وتلوج وضباب وأعاصير وأمطار، وتعاليم ودين ورؤى وأحاسيس وصمت ونشيد.

إن هذه الظواهر كلها تحيا حرة غضة السحر، في قلبه كأطفال الخلود، بل إن الموت وأطيايف الوجود ترقص في قلبه الرحب العميق وتعصف أهوال الدجى وتحقق أحلام الورود وتهتف أصداء الغناء وتعزف ألحان الخلود، وفي قلبه تمشي الأماني والهوى والأسى في موكب فخم، وفيه فجر لا ينتهي وليل لا يببد، بل إن فيه ألف خضم ثائر خالد الثورة، مجهول الحدود وتحيا فيه كل آن صور الدنيا وتبدو من جديد.

الثائه- أنا أبكيك للحب- صلوات في هيكل الحب- أراك في ظل وادي الموت- السعادة من أغاني الرعاة- ذكرى الصباح- تحت الغصون- إلى الشعب- تشيد الجبار- إلى طغاة العالم- النبي المجهول.

وتجدر الإشارة هنا أن قصيدتي "دموع الألم- في القسم الأول، وإلى الليل، في القسم الثاني- هما قصيدتان غير مذكورتين في الديوان، وقد أثبتهما توفيق بكار في العدد الثامن من حوليات الجامعة التونسية، ضمن دراسة شاملة، بعنوان (مشاركة في دراسة أبي القاسم الشابي بمناسبة مرور ثلاثين سنة على وفاته).

والقسم الثالث من شعر القلب عند أبي القاسم الشابي هو غاية الغايات في هذا الباب، إذ تتحول الأنغام في قلب الشاعر إلى ملاحم تغني أروع الأناشيد إنها ملاحم من شعر القلب، ستبقى خالدة مع الأيام، ترددها الأجيال على مر الدهور، وهذه الأنغام تتبعث من قصائد:

"يا شعر - قلب الأم- الأبد الصغير- قلب الشاعر- أكثر يا قلبي فماذا تروم- إلى قلبي الثائه".

وليس من الغريب أن يموت الشابي بمرض القلب، بعدما أنهكته الحياة بأسرارها الغامضة، ومضايقاتها، فقد أرهقت الأيام هذا القلب بما تحمله من هموم وأرزاء، حتى أصبح عليل لا يقوى على مجابهة شؤون الحياة القاسية.

ولابد هنا من الإشارة إلى المقال القيم الذي كتبه المرحوم الدكتور محمد فريد غازي "مرض أبي القاسم الشابي" في مجلة الفكر في عددها الثالث من السنة الخامسة، الصادر في ديسمبر ١٩٥٩، ففيه يرى القارئ العلاقة بين مرض الشاعر وعبقريته.

أليس في كل هذه معان جديدة تستحق منا الإعجاب والتقدير والوقوف خاشعين في محراب الشاعر المقدس الذي ضم قلبه كل أسرار الحياة وغوامض الوجود.

وأبو القاسم الشابي شاعر متشائم، وإن وجدت في شعره ومضات باهتة من التفاؤل، فهي ومضات الأمل التي لولاها لما استطاع الشعر أن يبقى لحظة واحدة في هذه الحياة.

وروح التشاؤم هذه تجعل قارئ شعره يصاب بالآلم وهو يساير الشاعر في رحلته الطويلة الشاقة عبر الآلام في هذه الحياة.

وعندما يجد الشاعر أن الحياة ترهقه بآلامها يلتفت غله يرى مواسياً أو معيناً فلا يرى غير قلبه. وأرى أن الشابي عندما ينجي قلبه يجد راحة نفسية في هذه المناجاة، كأن قلبه قوة أخرى منفصلة عنه، قوة رحيمة تخفف عنه بعض ما يعانيه من آلام، لذلك فهو يكثر من مناجاة القلب بهذا الشعر الذي يخفف عنه بعض ما يقاسيه من الإرهاق.

وهو يعلم علم اليقين أنه يصهر قلبه ولا يصهر آلامه، ومن الأمثلة على هذا ما ورد في قصائده: يا شعر- وإلى قلبي التائه- وأكثر يا قلبي فماذا تروم.

ولعل أروع نغمة موسيقية أبدعها الشابي في شعر القلب في قصيدة: (قلب الأم) هذه القصيدة التي تتحول إلى مأساة عنيفة بين يدي القارئ وهو يتلو فصولها الحزينة.

وقلب الأم هو القلب الحنون الذي يشيع في العالم البهجة والسرور ليشقى في الحياة، انه القلب الذي يبعث الأنوار في القلوب حتى يخفق النور في أعماقه.

وفي هذه القصيدة يصور الشاعر طفلاً فارق الحياة فنسيه الناس، وشغلهم الحياة عن ذكره، ولم يبق إلا قلب واحد على العهد، ذلك هو "قلب أمه" الذي يسمع الأصدااء البعيدة لصوت هذا الطفل الراحل في خريف الساقية ورنه المزمزم، ولغو الطيور الشادية، وضجة البحر المججل، وهدير العاصفة، ولجة الغابات، وصوت الرعود القاصفة، ونغمة الحمل الوديع- وأناشيد الرعاة- وبين المروج الخضراء، وفي آهة الشاكي، وضوضاء الجموع الصاخبة، بل في كل أصوات الوجود.

ويرى قلب الأم، كما تصوره ريشة الشاعر، هذا الطفل في صور الطبيعة، في رقة الفجر الوديع، في الليالي الحاملة، في فتنة الشفق البديع، في لمعة البرق الخفوق، في مشهد الغاب الكثيب، في ظلمة الليل، في الكهوف العارية. ونختتم هذا الحديث عن قلب الشابي، بقوله في "جنته الضائعة":

تمشي على قلبي الحيا

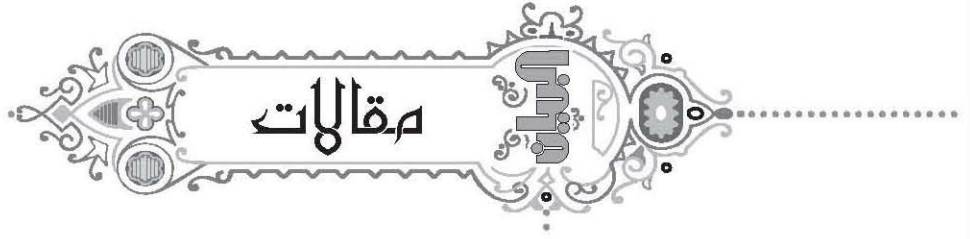
ة ويزحف الكون الكبير

وهو خلاصة ما ورد في حديثنا هذا .. ذلكم هو قلب أبي القاسم الشابي الذي خفق بالحب والحياة، وأرسل نغماته الجميلة تتهدى في آفاق العرب مغاربها ومشارقها.

إنه القلب الذي غنى حتى صهرته الأيام.

وإنه القلب الذي وهب حتى صرعت الحياة.

لقد صهرت الأيام وصرعت الحياة في الحقيقة قلب الشاعر الذي هو من لحم ودم. أما قلبه الأدبي فهو خالد على مر الدهر مع قلوب العباقرة الخالدين.



كيف نفعل مهارة القراءة؟

بقلم: وليد خالد المسلم
(الكويت)

قبل عشرة أعوام، تحديداً في العام ١٩٩٩، كنا نقاش موضوع العزوف عن القراءة في لجنة القراءة والكتاب المنبثقة من المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بقيادة الدكتور محمد الرميحي وعضوية كوكبة من الوجوه الثقافية من بينها الأستاذ حامد الحمود والدكتور رشيد الحمد والأستاذ فيصل الزامل والشيخ محمد الشيباني والأستاذ أحمد العمران والمرحوم عبدالله الرقيب وغيرهم.

بعد نقاشات ودراسات مستفيضة توصلنا إلى قناعة تامة بأن ما نعانيه في الكويت ليس عزوفاً عن القراءة، بل شيء أكبر من ذلك وهو عدم وجود قارئ أساساً، وبناء على هذه القناعة تم اعتماد استراتيجية مبتكرة لصنع قارئ من خلال ”برنامج كيف نقرأ؟“ الموجه إلى تلاميذ المرحلتين الابتدائية والمتوسطة، ثم تم إلحاقه في العام ٢٠٠٠ ببرنامج ”لماذا نقرأ؟“ الموجه لتلاميذ المرحلة الثانوية، ولكن البرنامجين توقفا بعد ٣ سنوات من التنفيذ الناجح لأسباب ليس مجالها اليوم للتحليل.

المقصود بهذه المقدمة أن أقول أن الاعتراف بأي مشكلة هو الخطوة الأولى في الطريق الصحيح لحلها، ولكن هذا لا يكتمل بشكل فاعل إلا إذا حللنا أسباب هذه المشكلة، فهل لدينا مشكلة قراءة؟ الجواب نعم، ثم هل لدينا قارئ؟ الجواب كلا.

الكويت، وأقولها صريحة، كمؤلف لستة مجموعات قصصية، أن الكتاب يكلفنا الكثير من الجهد والوقت والمادة، ولكن مردوده المادي والأدبي متواضع جداً إن لم يكن معدوماً، فنحن نكتب ولا نجد من يقرأ، وكنت بالأمس القريب أتحدث مع مجموعة من الزملاء الأدباء والباحثين، ودون استثناء جميعهم يعانون من تكديس مؤلفاتهم في منازلهم بسبب عدم وجود قارئ، وليس قارئاً عازفاً عن الكتب!

فما هو دور المكتبات العامة في هذا الخضم؟

قبل الدخول بالمقترحات لا بد من وضع الأمور في نصابها الصحيح، وأن تكون لدينا الشجاعة الأدبية لطرح صريح للسبب التي وقعت فيها المكتبات العامة خلال العقد أو العقدين الماضيين:

أولاً: تحولت المكتبات العامة إلى مراكز لحصد الدرجات المدرسية بدون جهد، كما في مكاتب خدمات الطلبة من خلال ما أسميه (صور و وزّع)، فبعد أن كانت هذه المكتبات مركزاً للبحث عن المعلومة، وبعد أن كان الطالب للمعلومة مضطراً للبحث عنها قراءة وتمحيصاً ومن ثم مضطراً لنسخها بيده ليكمل بها بحثاً، أصبح يذهب (أو يرسل ولي أمره) لزيارة المكتبة العامة لمدة خمس دقائق

فما هي أسباب عدم وجود قارئ؟ وإن وجد، فما هي أسباب عزوفه عن القراءة؟

من رؤياي المتواضعة أقول أن هناك ثلاثة أسباب رئيسية:

أولاً: تربوية: وهي الظروف التي تؤثر في الإنسان خلال سنواته الأولى (من السنة الأولى وحتى سن المراهقة) فنصبح هنا أمام شقين:

١/ التربية المنزلية: فإن لم يجد الطفل قدوة قرائية في منزله، فكيف له أن يعتمد الكتاب كصانع لهويته وشخصيته؟

٢/ التربية المدرسية: وإن لم يجد ما يجبر (أو يصحح هذا النقص المنزلي) في مدرسته، فكيف له أن يكون قارئاً في مراهقته وبفاعته؟

ثانياً: الظروف المادية: وأقصد بها ضيق ذات اليد التي تؤدي إلى الإحجام عن شراء كتاب (كما هو حاصل في بعض المجتمعات الفقيرة) وهذه مسألة محلولة على الأقل هنا في الكويت، حيث أن أسعار الكتب تعتبر في متناول اليد، كما أن المكتبات العامة المنتشرة في كل المناطق السكنية تضع الكتاب في متناول القارئ بشكل مجاني، فأين هو القارئ؟

ثالثاً: الكتاب: هل يوجد صناعة كتاب في

ويقول أريد كذا، فيأخذ الصورة ليقدمها للمدرس فيحصده الدرجة، بدون قراءة، بدون جهد، بدون أي استفادة فعلية على المستوى الفكري!

ثانياً: لم تعد المكتبات العامة مكاناً للمذاكرة والدراسة، ولا مكاناً للقراءة الحرة سواء لدوافع ثقافية لتغطية موضوع معين أو لدوافع استثمار الوقت بشكل إيجابي، وهذا دور أساسي للمكتبات العامة يجب أن يعود، ولن يعود إلا من خلال دراسة وخطة وعمل منظم، ولا نتوقع أن نزرع اليوم لنحصده غداً، ولكننا نزرع اليوم لنحصده مستقبلاً زاهراً لفرد يحس بطعم الثقافة التي تشكل الأمم الحية.

كتاب.

ثانياً: عمل لوحات شرف وجوائز للأكثر تواجداً في المكتبة سواء للقراءة الحرة أو للمذاكرة للكبار والصغار، والإعلان عنها في احتفالات سنوية أو نصف سنوية، أو خلال فعاليات المكتبة الثقافية المذكورة في البند السابق. وقد تم تطبيق هذه الفكرة في الولايات المتحدة الأمريكية خلال رئاسة كلنتون. فكل ساعة يمضيها الإنسان في المكتبة تسجل له على كرت أصدقاء المكتبة، ويتم جمع النقاط ليتم تكريم الفائزين بشكل مادي أو معنوي.

ثالثاً: تشجيع الاستعارة تحت شعار

فما هي المقترحات السريعة مع كثرة وسائل الإلهاء التي تحيط بنا من كل جانب، مثل: المقاهي ومراكز الألعاب الإلكترونية، ومراكز البلياردو، ودواوين الحش والنميمة، والانترنت بشقيه السلبي والإيجابي، وقد قيل أن "جنة بلا ناس ما تتداس"، ومكتبة عامة بلا رواد لا تشجع على الزيارة فما بالك بالمكوث بها.

أولاً: لا بد من السعي الجاد لإيجاد المجموعة التي تحب القراءة في المجتمع لتكون هي النواة لبث روح العودة للكتاب، فتتكون لدينا في كل منطقة مجموعة

(اقرأ ما تحب لتحب ما تقرأ) وذلك من خلال طرح جوائز عبارة عن كتب ثقافية لتكون نواة للمكتبات المنزلية في المنازل التي خلت إلا من الكتب الدينية وتفسير الأحلام وكتب الطبخ والريجيـم. وأقترح ولكون "أهل مكة أدرى بشعابها"، أن يتم تشكيل لجنة من أمناء المكتبات العامة، بشرط أن يكونوا من محبي القراءة إذ أن "فاقد الشيء لا يعطيه"، لدراسة الواقع الحالي بكل جوانبه، ثم وضع تصورات ومقترحات جادة يتم ترجمتها إلى برنامج تنفيذي للمرحلة القادمة، وبهذا لو تم تطعيم هذه اللجنة ببعض المهتمين بتحييد هذا الشر المستطير الذي ينذر بمستقبل مظلم يرسخ المشاعر الفردية والسلبية وطفغان الأنانية بسبب قلة الوعي مما جعل كل فرد يصرخ نفسي نفسي ومن بعدي الطوفان.





الشوارع: خيارٌ أم حدس؟!

بقلم: محمد جابر النبهان
(الكويت)

”شارعٌ لا يؤدي إلى البحر

مرّ النهار

مرّ الليل

وأيامنا - هكذا -

صورةٌ فوق صمت الجدار“

لاتزال الصورة القديمة للشارع مطبوعة في الذاكرة بوشم الحالة: خيارٌ أم حدس؟ لا أذكر في أي رواية انطيمت، أو من أي حضن قصيدة فنّيت، فتوالت نسخ مكررة من الصورة تقريبها وتبعدها، كل بقدر، لكنها تحتفظ دائماً لنفسها بحالة: خيارٌ أم حدس؟!

رجل أمام تفرع شارعين، كانت الصورة الأولى أكثر التصافاً في الذاكرة، الصورة البكر، رجل أمام تفرع طريقين فيما يشبه منطقة معزولة.. غابة ربما، الخيار أن تذهب إلى أكثر الطريقين اتساعاً لكثرة ما طرقته الأقدام، في حين حدسك يجرك إلى الطريق الثاني، الأضيق، المهمل!

لكن؛ أي الطريقين يؤدي إلى البحر؟

أكره مقولة كل الطرق تؤدي إلى... إلى ماذا؟ لا يمكن أن تكون روما في الشمال والجنوب معاً، ذلك أن الطريق لا تكمن أهميته في نقطة الوصول، الوصول ينفيه، يسحبه من أهميته، جدواه.. ولأن كل الطرق قد تؤدي إلى لا شيء إن نحن اتكلنا على نقطة وصول أخيرة، أو على الصدفة والتوفيق. ثمة شارع واحد فقط، سواء جاء كخيار أو كحدس، حتى وإن دخل في فتنة المغامرة، شارع واحد قد لا يؤدي إلى البحر في حقيقته، لكنه حتما سيرضي غرور البحر في داخلك.

الشارع، إرث الشاعر.. محاولته الأولى للخروج من ”البيت: صيغة الوصاية“، خيار وحدس معاً، تمرد أول، صعلكة، تشرد، جنون، يتحملك ويحملك رغم كل غريته وضياعه وانصياعه لأقدام الآخرين! ويتبنى حدسك، يستشير، يفتح أمامك تقاطعات

كثيرة، يعانق غيابك، فرصتك النادرة
للعزلة حتى وسط أكثر مناطقه ازدحاماً،
نافذتك لرؤية العالم على حقيقته أو
زيفه، امتلائه أو خواته، حاملاً كل
المتناقضات.

شارع تحمله! شارع يحملك!

ولأن الصورة الأولى لاتزال عاقلة في
مكان ما من الذاكرة، تحرض الماضي
أن يخاتلها، الصورة: شريط بتواريخ
وشذرات غير مكتملة.. قبلها كلام كثير
لم تقله، ويليه كلام أكثر لن تقوله،
ولأنك تتعامل مع اللغة تحول الصورة
إلى كلمات بين هذه وتلك، الحبيبة التي
تنتظرك على ناصية الشارع تتحول إلى
مجموعة كلمات في رسالة قصيرة أو
نص مفتوح أو قصيدة، والحبيبة التي
تنتظرها على ناصية الشارع تفقدك
صبرك وجنونك وحكمتك وتحيلها إلى
غضب كلمات، وحين تصرغ من كل هذه
النصوص التي أهدرتك بين غياب وغياب
لا تجد إلا الشارع منفذاً لغياب جديد.

أنت كجزء من هذا "النشيد المدمر"
كما يقول سيوران، تقبل الشارع، الناس،
الكائنات الأخرى، وتتعامل معها على أنها
وجودك الحقيقي، وجودك المدمر، أو
ربما المدمر في حقيقته التي غير متأكد
أنت من معرفتها تماماً، لأنك لو عرفتها
لتحولت في داخلك إلى ثابت.

هناك من قال "لا ترجع من الشارع ذاته
الذي ذهب منه فيتربصك الشيطان"..
طفولتي عودتي ألا أعود لشارع إلا كي
أرى في أي زقاق يختبئ هذا الشيطان
المدمر، فتعاملت مع كل موجودات الشارع
لكي أدمرها في داخلي.. كتابات أولاً،
وأحيلها إلى أسئلة، ماذا تفعل هذه
العجوز أمام عتبة الباب الخشبي القديم؟
من أين عاد هذا الولد الأسمر بدشداشته
البيضاء في هذه الساعة المتأخرة؟ من
تنتظر تلك الفتاة القلقة على شباكها ذي
الستارة الزرقاء؟ وأنت؟ لماذا أنت هنا في

هذا الشارع تحديداً؟

كل قراءة لا تدفعك إلى التساؤل قراءة
ناقصة..

حين يكون جزء من عملك اليومي حفظ
أسماء الشوارع واتجاهاتها وتقاطعاتها
تعرف أنك تحولت إلى عابر سبيل يوزع
رسائل الغائبين إلى غائبين ينتظرونهم،
شاعر آخر عبر عنك واتخذت قصيدته
تميمة في شوارع لا تعرفها:

"I applied to the Government"
"I wanted to become a postman
to deliver real words to real people
There was no one to receive
"my application
The Seeds Catalogue -

فتخرج من قرية إلى مدينة، ومن مدينة
إلى أخرى، وتتقاذفك المدن النافعة
منها والبلهاء، ومن مدينة إلى ريف، من
شرق إلى غرب، ومن جنوب إلى شمال،
وكل سفر لا يؤدي إلا إلى سفر، تحمل
زوادتك: "كتالوج حبوب" روبرت كرويتش
الشاعر الكندي الذي أراد أن يكون
ساعي بريد، يحمل رسائل حقيقية إلى
أناس حقيقيين

فلم يجد من يقبل طلبه...

"الشارع مبتل

والغيمة غادرت التو

إلى أرض أخرى

كل بلاد أعبرها ترحل غيمة"

صورة لا تستطيع أن تتخلص منها، لأنها
دائماً تذكرك بفشلك.. الوصول فشل،
والقناعة كنز وهمي يسعى الجنس البشر
من خلاله إلى التعفن، فلا خيارك يصبح
خياراً نهائياً، وما حدسك إلا وطأة المزاج
الأنسي.. وكلاهما يحيلانك دائماً إلى
السؤال ذاته، والبحر أقرب ما يكون:
كم شارعاً يحتاج الطريق إلى البحر؟



الكلمات العربية المقتبسة إلى اللغة الأذربيجانية

بقلم: د. إدريس عزيز أوغلو عباسوف (*)
(أذربيجان)

اللغة العربية هي إحدى أكثر اللغات انتشاراً في العالم، يتحدثها أكثر من ٤٠٠ مليون نسمة، و يتوزع متحدثوها في المنطقة المعروفة باسم العالم العربي، بالإضافة إلى العديد من المناطق الأخرى المجاورة كإيران وتركيا وتشاد ومالي والسنغال. اللغة العربية هي أكثر اللغات السامية شيوعاً وتشبه إلى حد كبير، من ناحية البنية والمفردات وغيرها، لغات سامية أخرى كالآرامية والعبرية والأمهرية. لغة العربية أهمية قصوى لدى أتباع الديانة الإسلامية، فهي لغة مصدري التشريع الأساسيين في الإسلام: القرآن والأحاديث النبوية المروية عن الرسول محمد بن عبد الله (صلى الله عليه وسلم)، ولا تتم الصلاة في الإسلام إلا بإتقان بعض من كلمات هذه اللغة. وإثر انتشار الإسلام وإقامة الدولة الإسلامية الكبرى ارتفعت مكانة اللغة العربية، إذ أصبحت لغة السياسة والعلم والأدب وأثرت العربية تأثيراً مباشراً أو غير مباشر على كثير من اللغات الأخرى في العالم الإسلامي كالتركية والفارسية والأردية.

العربية لغة رسمية في كل دول العالم العربي. وقد اعتمدت العربية كإحدى لغات منظمة الأمم المتحدة الرسمية الست. العربية اسم مشتق من الإعراب عن الشيء، أي الإفصاح عنه، وهكذا فالعربية تعني من حيث الاشتقاق لغة الفصاحة. تسمى العربية بلغة الضاد، لأن حرف الضاد ليس موجوداً في أية لغة أخرى سوى اللغة العربية.

امتد تأثير العربية (كمفردات وبنى لغوية) في الكثير من اللغات الأخرى بسبب الإسلام والجوار الجغرافي والتجارة واللغات التي للعربية فيها تأثير كبير (أكثر من ٣٠٪ من المفردات) هي: الأردو والفارسية والكشميرية والبشتونية والطاجيكية والأذربيجانية وغيرها من لغات العالم.

كانت اللغة العربية، شأنها شأن غيرها من اللغات الحية، تتأثر وتتوثر في اللغات العالمية. أخذت قديماً الكثير من الألفاظ من الفارسية والتركية والأوردية والهندية وأعطتها

(*) مدير قسم اللغات الشرقية وآدابها بجامعة نخجوان الحكومية.

الكثير. غير أن الأصل في الأخذ أن يتوافق اللفظ المقتبس مع اللغة التي دخل إليها. أي أن يكون هناك تناغم وانسجام لدرجة لا يمكن، أو يصعب على الأقل، تمييزه عن ألفاظها، مثل كلمتي سندس وإستبرق اللتين وردتا في القرآن الكريم واللّتين ترجعان إلى الأصل الفارسي، أما أن يؤخذ اللفظ كما هو مثل: تلفزيون وتلفون وفاكس وإنترنت فذلك مع مرور الزمن وكثرة المصطلحات والعبارات المقتبسة سيؤدي: إلى شذوذ في التراكيب العربية التي تتميز بالجمال والسلاسة والتناغم؛ وإلى خلل في تطبيق قواعد اللغة، التي تمتاز بالشمولية والدقة والوضوح. لنقرأ هذه العبارة:

ولامراء في أن عدداً كبيراً من الكلمات العربية اقتبست في اللغة الأذربيجانية بين القرنين السابع والتاسع. وبين القرنين التاسع والعاشر اتسعت ورسخت العلاقات الاقتصادية والسياسية والثقافية بين أذربيجان- لاسيما نخجوان- وبلدان الشرق الأدنى داخل الخلافة العربية. وظلت أسماء القرى والبلدة في أذربيجان عربية وهذا يدل على أن العرب قطنوا أذربيجان منذ زمن طويل. يتألف عنصر هذه الأسماء الثابتة من كلمة "العربي" مثلاً: عربي وعربجالي في منطقة قوبا وعربينكجا في منطقة شرور.

وكانت تدرّس حينذاك في أذربيجان كثير من الفنون كالقواعد العربية وعلم العروض والتاريخ الطبيعي والنجوم والفقه والرياضيات والمنطق بجانب شرح الأحكام الإسلامية. وتشير المصادر العربية إلى أن الأذربيجانيين على الخصوص في مدينة باكو ونخجوان ما كان عددهم قليلاً بين العلماء والخدماء المثقفين الذين دونوا نتاجاتهم باللغة

العربية ودرس أغلبيتهم في بغداد ومصر وتونس ومراكز الشرق العربي الثقافية الأخرى ووضعو مؤلفاتهم باللغة العربية أمثال أبي عمر نخجواني وشيخ عبد الله باكوي والنشوي. وكان شعراء وأدباء أذربيجان الأفاض كآبي ياسر وآبي العباس الأعمى وموسى شهوات وآخرين يجيدون اللغة العربية. ألف الشعراء الأذربيجانيون الأفاض مثل حسن أوغلو ونسيمي وفضولي باللغة الأذربيجانية مستعملين كثيراً من الكلمات والعبارات العربية في أشعارهم.

استمر إثراء اللغة الأذربيجانية الفصحى بالمضردات العربية طوال تاريخ ظهور هذه اللغة. ما زالت هذه المضردات راسخة في اللغة الأذربيجانية. حالياً تبقى كثير من الكلمات والعبارات الداخلية العربية في اللغة الأذربيجانية. ويرى بعض الباحثين أن كلمات عربية تمثل ثلث مضردات اللغة الأذربيجانية.

وتأتي الكلمات العربية المستعملة في اللغة الأذربيجانية في صيغ المصدر واسم الفاعل واسم المفعول والنعت واسم النسبة وأسماء المكان والزمان والأمثال والعبارات الاصطلاحية والوحدات المعجمية. ولا يوجد في اللغة الأذربيجانية عدد عربي إلا العدد الترتيبي "أول" بمعنى ظرف الزمان و "واحد" بمعنى الصفة.

إن تأثير العربية المعجمية في اللغة الأذربيجانية يضم جميع مجالات الحياة الثقافية والصناعية والتجارية والزراعية إلخ. وتشير كثرة الكلمات العلمية والتقنية التي دخلت اللغة الأذربيجانية وكل اللغات الأوروبية من اللغة العربية في القرون الوسطى إلى تفوق الحضارة العربية- الإسلامية تحت قيادة مصر

الحرفة أو المهارة“ بينما استعيرت كلمة magaza من كلمة مخزن العربية وكلمة tariff المستخدمة في التجارة مستعارة هي أيضاً م العربية “التعرفة” ويظهر تغير دلالات الكلمات العربية المقتبسة إلى اللغة الأذربيجانية الفصحى في ثلاث حالات:

١- كلمات عربية تغيرت معانيها تماماً.
٢- كلمات عربية اتسعت معانيها المعجمية.

٣- كلمات عربية تحددت معانيها المعجمية.

مثلاً: تستعمل كلمة “جريمة” في العربية المعاصرة تعني “الجرم” و “الذنب” واشتقت هذه الكلمة من فعل “جرم” وتفيد معنى “قطف ثمره” و “جرم النخل” وجرامة النخل: “ما سقط من ثمره عند الجرم” والجريمة “من الأشجار المقطوعة” ولكن تستخدم كلمة “جريمة” في اللغة الأذربيجانية المعاصرة بمعنى “عقاب” والمبلغ المدفوع للإثم الذي ارتكب “المثال الثاني كلمة “دلاك” dellek بالعربية تعني المدلك الذي يدلك الجسد عند الاغتسال وفي القرآن الكريم بمعنى “الغروب” مثلاً: أقم الصلاة لدلوك الشمس إلى غسق الليل (الإسراء، ٧٨).

وجدير بالذكر أن هذه الكلمة استعملت عند العرب في الأزمنة الأولى بمعنى “حلاق” و “معسد” وما أشبه ذلك، وقد سمي على مر الزمن هؤلاء الأشخاص المشغولون بهذه المهن بأسماء أخرى. في الوقت الحاضر تستخدم كلمة “دلاك” في اللغة العربية المعاصرة بمعنى “مدلك”، ليس “حلاق” واستعملت هذه الكلمة في اللغة الأذربيجانية المعاني المموسة والمجازية.

بشكل عام في مجال الإنجازات العلمية في هذه الفترة. ومن الأمور التي تظهر ذلك أيضاً تشير إلى تفوق عربي من حيث رغد العيش والترف والتنعم ومن ثمة إلى مستوى حياة أفضل. ومن الأمور المهمة أن معظم الكلمات العربية تشير إلى طريقة حياة متمسكة بالرفاه وحسن الذوق وكلمات SEKER و Serbet و halva الأذربيجانية جميعها من أصل عربي.

ودخلت غالبية الكلمات العربية إلى اللغة الأذربيجانية عن طريق العربية مباشرة. لكن قسماً من الكلمات العربية دخلت لغتنا شفاهياً بشكل غير مباشر عبر اللغات التركية والفارسية والروسية في معظم الأحيان.

ناعلاج- اضطرابي naelac

ناراضي- غير راض narazi

بطرف- محاييد biteref

“نا” و “بي” مقاطع صوتية فارسية.

ولعل أكثر ما يلفت الانتباه بالنسبة لهذه الكلمات هو أنها تعابير فنية أو تقنية تتعلق بشكل خاص بالرياضيات وعلم الفلك والكيمياء. وكلمة “kimya” نفسها دخلت الأذربيجانية واللغات الأوروبية من العربية. وقد اشتغل العرب دوماً بصناعات البحر والتجارة، وعليه فليس من المستغرب أن يجد المرء كلمات مرتبطة بهذه النشاطات بين الكلمات المستعارة من العرب. كلمة أميرال الأذربيجانية Admiral دخلت إلى اللغة الأذربيجانية عبر الروسية من العبرية، وهي في الواقع “أميرال” وقد أسقطت منها كلمة البحر إذ أن التعبير العربي الذي اشتقت منه هو “أمير البحر” في حين أن كلمة tersane مأخوذة من دار الصناعة أو المشغل، وقبل ذلك من صناعة بمعنى “الفن أو

الشيء المدهش النادر، الوحش. الداهية الخالدة الذكر.

وتنيد كلمة "أبده" في اللغة الأذربيجانية معنى "تمثال نصب لحادثة لها أهمية تاريخية أو لشخصية تاريخية" ومعنى آخر "آثار مادية وآثار كتابية" ومعنى مجازياً "ذاكرة"

وكما يظهر من أمثال أن معاني كلمة "أبده" تحددت في اللغة لأذربيجانية وتحتوي على معنى واحد فقط من المعاني العربية. إن الكلمات العربية دخلت اللغة الأذربيجانية خلال زمن طويل واتسعت علاقاتها المعجمية وتغيرت معانيها وتعرضت للإدغام من جهة معنوية وبنوية وصارت كلمات أذربيجانية أصلية. وإدغام المعجمات في اللغتين الأذربيجانية والعربية عملية معقدة لتأثير الكلمات المختلفة الداخلي المعنوي المتبادل.

مراجع

١- حنا الفخوري. تاريخ الأدب العربي، موسكو

http://ArchVebeta.Sakhi1.com

٢- التعريب بين التفكير والتعبير. كما بشر الدين، أمين عام مجمع اللغة العربية، مجلة مجمع اللغة العربية، ج. ٨٧، نوفمبر ١٩٩٥م. القاهرة.

٣- د. خيرى العباسي، تغير دلالات الكلمات العربية المقتبسة إلى اللغة الأذربيجانية الفصحى، باكو، ٢٠٠٣.

٤- من العربية إلى الإنجليزية: تفاعل حضاري حميد، بقلم آلان بيم سميث، نشر هذا المقال بإذن من مجلة أرمكو Saudia aramco world، الذي نشرته في عد آذار- نيسان ٢٠٠٧م.

٥- E.C.memmedov, greb dili, balk, ١٩٩٨.

٦- Belkin V.arabskaya leksikologiya m izdatelstvo MQU ١٩٧٥

نورد مثالين عن الكلمات العربية التي اتسعت معانيها المعجمية:

آفة - معناها بالعربية "العاهة" و"الفاجرة" و"المصيبة" و"البلاء" و"الجرح" الآفة مصدر آفة، العاهة ما يفسد، آفة العلم النسيان.

آفة كل ما يصيب شيئاً فيفسده من عاهة أو مرض أو قحط. واكتسبت هذه الكلمات في اللغة الأذربيجانية المعاني الحديثة مع معان في اللغة العربية.

عاقبة- في اللغة العربية نتيجة، وآخر، مثلاً: حسن العاقبة وذو العواقب البالغة. واستخدمت هذه الكلمة في القرآن الكريم بمعنى:

"أو لم يسيروا في الأرض فينظروا كيف كان عاقبة الذين من قبلهم" (فاطر، ٤٤).

العاقبة آخر كل شيء الجزاء بالجبر.

العاقبة- النسل.

وتستعمل كلمة "عاقبة" في اللغة الأذربيجانية بمعنى "آخر، نهاية، نتيجة، انتهاء"

واتسع معنى هذه الكلمة المعجمي في اللغة الأذربيجانية واكتسبت معاني حقيقية ومجازية حديثة.

لنضرب مثلاً من الكلمات العربية التي تحددت معانيها المعجمية: تستعمل كلمة "أبده" في اللغة العربية بمعنى "الوحش".

أبده- الأمر العجيب يستغرب له. أوأبد الكلام، غريبه وعجيبه. أوأبد الطير التي تقيم في أرضها شتاء وصيفاً. أبده فلان بالمكان، أقام به ولم يبرح.

الآبده" ج. أوأبد: الوحش. الداهية الخالدة الذكر. أوأبد الدنيا: دواهيها والأوأبد: الطير المقيمة بأرض شتاء وصيفاً فهي ضد القواطع.

الآبده- الشيء الغريب النادر الاستعمال،



علي أدهم.. فيلسوف التاريخ

بقلم: مصطفى الملطاي

(مصر)

لعل أن يكون أنموذج علي أدهم المؤرخ والباحث والنقادة والكاتب والأديب والعالم الثبت.. في حياتنا الثقافية أنموذجاً جديراً.. لا تكاد تجد نظيراً له في جيله أو ما بعد جيله. وما إن تجل الطرّف في مؤلفاته وتنوع موضوعاتها حتى تتيقن من غزارة علمه وسعة ثقافته وبأن القدر لا يجود بمثله إلا مرة كل قرن من الزمان. فقد ضرب بسهمه الوافر في مختلف المعارف الإنسانية من تاريخ وأدب وفلسفة ومباحث اجتماعية وسياسية. ومصادقاً لكلامنا.. إليك ما كتبه الدكتور طه حسين في عرض حديثه عن واحد من كتب علي أدهم "ألوان من أدب الغرب" إذ راح يصف ثقافة مؤلفه بقوله: الأستاذ علي أدهم واسع الثقافة رفيعها، مع أنه لم يسلك إليها الطريق المعبدة التي تعود الناس أن يسلكوها، وإنما أخذ ثقافته بالقوة والعنف وافتتحها عنوة إذا جاز التعبير. فهو لم يتخرج في جامعة مصرية أو أوروبية، وإنما تخرج في جامعة خير من الجامعات كلها، في غرفة من غرفات داره عكف فيها على الدرس والبحث والاستقصاء والتأريخ فظفر من الثقافة الرفيعة الممتازة بما لم يظفر به كثير جداً من الذين تخرجوا في الجامعات بل من الذين اشتغلوا في الجامعات ليخرجوا فيها الطلاب.

مؤسس الدولة الأموية في الأندلس. هذا فضلاً عن كتابه البديع "متزين" الزعيم الإيطالي.

ولا مرأ أن كتابة التاريخ ليست بالعمل الهين أو اليسير ولا هي مجرد سرد للوقائع والأحداث كما يظن البعض وإلا اكتفينا في هذه الحال بكتب لكل عصر من العصور نطلع من خلاله على مواقع من أحداث، وإنما كتابة التاريخ تعني الرأي والمنهج ووجهة النظر والقدرة على تحليل الأحداث، بل واستظهار وتفسير البواعث للأفعال الصادرة عن الشخصية التي يترجم لها المؤرخ، وسواء أ جاءت فعالة خيراً للإنسانية أو وبئالاً عليها. وقد اجتمعت كل هذه المزايا في مؤلفات علي أدهم التاريخية.

ويكفي أن نستشهد في هذا المقام بما كتبه الأستاذ العقاد في مقدمة كتاب علي أدهم "صقر قريش" وهو من روائع مؤلفاته وأقربهم إلى نفس صاحبه.. يقول العقاد.. إن الأستاذ علي أدهم يدرس التاريخ بنظر الفيلسوف ورؤية العالم وحماسة الأديب ويعرف من مذاهب الفلاسفة ما ليس يعرفه عندنا غير أفراد معدودين. وعلي أدهم منهجه الخاص في كتابة التاريخ إذ يرى أن الشخصية الإنسانية هي المرجع الأول والأخير في الحركة التاريخية أو أن لها المكانة غير المنكورة تعاونها الأسباب الأخرى وتمهد

وعلي أدهم الذي توفاه الله سنة ١٩٨١ حصل على شهادة الثقافة في ذلك الحين وهي تعادل الآن الشهادة الثانوية، وعمل موظفاً في مصلحة الجمارك بمدينة الإسكندرية، وهو من الجيل التالي لجيل طه حسين والعقاد والمازني والدكتور محمد حسنين هيكل.. إلخ.. وكان على رأس جيله من النابغين ومعه الأساتذة عبد الرحمن صدقي ومحمود محمد شاكر وسيد قطب ومحمد مفيد الشوباشي وإبراهيم زكي خورشيد وغيرهم.

وترك لنا ٢٢ كتاباً منهم ١٠ كتب في التاريخ وحده. وقد تفاوتت كتاباته التاريخية ما بين صفحات تعرض لمواقف وأحداث وتحكي عن شخصيات.. وقد ضمها مؤلفاته الآتية.. "شخصيات تاريخية" و "صور تاريخية" و "بعض مؤرخي الإسلام" وقرأنا فيها بحوثاً عن نابليون وبسمارك وكونفوشيوس وابن خلدون واسبوتين وغاندي وجاليليو وجان جاك روسو وخريستوفر كولومبو والجاحظ وغيرهم. وتراجم أخرى مستقلة عن شخصيات إسلامية "أبو جعفر المنصور" الخليفة العباسي و "المعتمد بن عباد" من أبرز ملوك الطوائف في الأندلس وهو الشاعر والأديب. و "عبد الرحمن الناصر" و "منصور الأندلس" وصدرت جميعها في سلسلة أعلام العرب. و "صقر قريش" عبد الرحمن الداخل

اعترافات“ وأخذ يحلل شخصية الشاعر تحليلاً يأخذ بمجامع القلوب، ويكتب عن الحجاج الثقافي وسقوط الدولة الأموية. وكتبه “على هامش الأدب والنقد“ يعرض بالنقد والتحليل لشعر المتنبي وشاعر الخوارج “عمران بن حطان“

ويدرس مذاهب النقد الحديث ويعرض لمشكلات الترجمة وغيرها من الموضوعات. وفي المذاهب السياسية ألف “الاشتراكية والشيوعية“..

و “المذاهب السياسية المعاصرة“ و “الهند والغرب“ و “الجمعيات السرية“ أما في حقل الترجمة فقد كان علي أدهم يجيد اللغة الإنجليزية إجادة تامة وترجم العديد من الكتب مثل “محاورات ريتان“ ومجموعات قصصية هي “الخطايا السبع“ و “صديق الشدة“ و “فيراتا“ وقد ضمت تلك المجموعات عشرات القصص للعديد من الأدباء مثل سومرست موم، بلزاك، أناتول فرانس، بير اندللو، سيتقان زيفايچ، تولستوي، تشيكوف، جوركي، تورجينف وآخرين. أما اسم علي أدهم على الكتب المترجمة كمراجع لا يعد ولا يحصى كتب علي أدهم مئات المقالات في العديد من المجالات الثقافية العريقة والمرموقة مثل “الهلال“ و الكاتب المصري“ و “الفكر المعاصر“ وغيرها كثير.

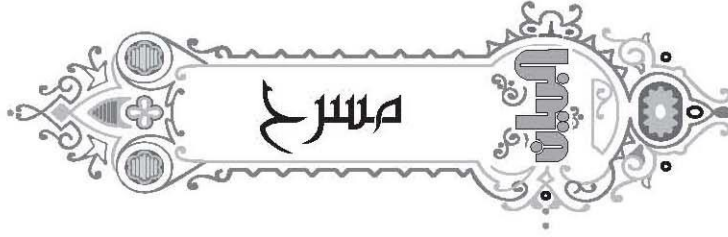
لها مثل العوامل الجغرافية والاقتصادية والدينية.

أما مؤلفات علي أدهم في الأدب والفلسفة فتجمع بين الطريف والتلبد مثل كتابه “صور أدبية“ ففي هذا الكتاب النادر المثال وغيره من مؤلفاته نلمح ولعه بما يعرف بالموازنات والمقارنات والمقابلات بين الشخصيات الأدبية والفلسفية. فيكتب عن الشعارين الألمانين جيتي وهيني وما كان بينهما من مواقف وقد أبكنا في هذا الكتاب على الشاعر الساخر هيني لما لاقاه من عذاب في آخر سني حياته ومعاناته مع المرض وحدثنا عن بوذا والامبراطور الروماني والفيلسوف الرواقي مرفس أورليوس وقارن بين الكاتب الإنجليزي توماس كارليل والأمريكي رالف إمرسون . وبالمثل في كتابه “بين الفلسفة والأدب“

راح يوازن بين فلسفة أبي العلاء المعري والفيلسوف الألماني.. شوبنهاور وقارن أيضاً بين توماس كارليل ونيتشه. وكتبه “تلاقي الأكفاء“ يكتب عن الصداقة العظيمة التي جمعت بين جيتي وشيللر وبين تولستوي والمعري ويقابل بين مكسيم جوركي ولينين، وتيمور لنك وابن خلدون. وكتاب “فصول في الأدب والنقد والتاريخ“ يستعرض من خلاله المذاهب النقدية في الغرب وأعلامها تين وسانت بيف ويعرض بالنقد والتحليل لكتاب الشاعر عبد الرحمن شكري “

ونخلص في النهاية إلى أن مؤلفات علي
أدهم في مجموعها تعطينا صورة واضحة
لنفسه السخية ونعني ذلك العلم الغزير
الذي يتدفق في كل صفحة من صفحات
كتبه وكأنه يريد أن يشرك القارئ معه
في كل كلمة قرأها أو كل معلومة تسنى له
الاطلاع عليها.





جهود توفيق الحكيم لتأصيل المسرح العربي

بقلم: د. إدريس الذهبي
(المغرب)



توطئة

عالم توفيق الحكيم قضية الأصالة في الفن والأدب، باعتبارها حجر الزاوية في أي عمل مسرحي، ورأى منذ البداية ضرورة استبعاد المعنى اللغوي لهذه الكلمة. أصالة. لأنه لا يفي بالمعنى الذي يقصده، فالأصالة فنيا تتبع من وجهة نظره، من استيعاب الفنان للتراث الإنساني بشكل عام، وهضمه ثم مقارنته، لإخراجه في حلة جديدة. بهذا يتسع مفهوم الأصالة ليشمل ما يدعو توفيق الحكيم الاستنبات من الجنود المحلية والعالمية، ولتوضيح ذلك، قدم الحكيم أمثلة من الأشياء المادية : إذ رأى أن كثيراً من أصناف الثمار والنباتات، حازت على أصالة تخصصها، مع أنها استنبتت في غير أرضها الأصلية، وأقرب مثال إلى ذلك القطن المصري الذي لم يكن معروفاً في مصر، فجلب من الخارج، واستنبت في أرض مصر، فأضحى من النباتات المتأصلة، تضرب الأمثال بجودتها.

وإذا طبقنا مفهوم "الاستنبات" على الأدب والفن، نجد أن هذه النظرية تنطبق بمفهومها وصدقها على فن الباليه الروسي، الذي استنبت في الأرض الروسية فحاز الإعجاب والانبهار، وتفوقت فيه تفوقاً كبيراً حتى فاقت غرب أوروبا موطنه الأصلي.

وعملية "الاستنبات" من منظور الحكيم خير أنواع الأصالة، إذ الأصالة في الفن والطبيعة "ليست هي الحبس داخل أرض واحدة وبيئة واحدة ؛ ولكنها في العبقريّة

لقد عمل توفيق الحكيم على فتح نوافذ جديدة أمام الأدب العربي، ونوع بذلك من عطاءاته الفكرية، حتى يتم بذلك ملء الهوة التي تفصل هذا الأدب عن الآداب العالمية إذ نجده يقول : " بالنسبة لتنوع الأشكال الفنية التي طرقتها كنت أهدف إلى عملية فتح أبواب جديدة أمام الأدب العربي فاصطدامنا المفاجئ بالحضارة الغربية، جعلنا نتطلع إلى أبواب ومنافذ جديدة، فكانت محاولاتي ومحاولات جيلي في الرواية والقصة القصيرة والمسرح".

محسوراً في نطاق الشعر، والمقامات، وأدب الرسائل والرحلات والخطب؛ أي أن الذهنية العربية، لم تتعرف على الفن المسرحي إلا حديثاً. ومن الصعوبة بمكان إقناع المتلقي العربي بهذا الفن الرائع، مما يستوجب حتماً عناصر ربط مقنعة ودائمة بين القارئ العربي وفن المسرح، فضلاً على أن الحكيم ساهم بحظ وافر في شتى المجالات، فقد تعامل مع التراث الفرعوني والإغريقي، واستلهم من التراث الشعبي القديم، ذلك أن مسرحنا العربي يجب أن يستلهم تراثنا القديم الشعبي والفلكلوري، كما يستلهم في الوقت نفسه الماضي الفرعوني والإغريقي العربي، ويعرضه في ثوب جديد بمشاكل إنسانية خالدة وكل هذا النتاج يجب أن يسمى بالمسرح العربي، وبغير ذلك يكون

الخلاقة التي تستطيع أن تحول الاستنبات إلى أصالة" (١).

ولعل هذا المفهوم، هو المبدأ الذي ارتكز عليه توفيق الحكيم في تأصيل المسرح العربي، ويمكن أن نحدده بعملية التزاوج والتمازج، فكيف ذلك؟

تأصيل المسرح العربي عند توفيق الحكيم
بين يدي المقدمات

شكلت المقدمات النظرية لبعض مسرحيات توفيق الحكيم، أكثر من نقاش حول قصدية المبدع والمؤلف من هذه المداخل النظرية المتميزة، التي وطأ بها أعماله الغزيرة، والمبدع وهو يوطئ لعمله الأدبي بمقدمة أو مدخل نظري ما، فإنه يتوخى الإبانة عن موقفه من العمل المدروس، أو بالأحرى الإبانة عن رؤيته المتميزة للفن عمومًا، مما يساعد القارئ لا محالة على كشف خصوصية تجربة الكاتب الأدبية؛ فضلاً عن أن المقدمة هي بمثابة أرضية لقاء بين المؤلف والمتلقي. وهكذا فإن الحكيم حين يمهّد لبعض أعماله الإبداعية بمقدمات ومداخل نظرية، يرمي حسب زعمنا إلى بناء جسر قوي يتسنى من خلاله للمتلقي العبور إلى شط إبداعاته، والكشف عن مكنونها. ومن المعروف أن توفيق الحكيم أدلى بدلوه في مجالات أدبية متعددة وفق حقب زمنية مختلفة، وأن هدفه الأسمى من تلك المقدمات النظرية، هو التمييز بين عمل أدبي وآخر، أو بعبارة أصح الكشف عن خصوصية كل عمل مدروس على حدة، وأن الأدب العربي القديم؛ لم يعرف الفن المسرحي ولا فن التمثيل كما هو الحال في العصر الحديث، إذ ظل

يرى توفيق الحكيم أن الساعي إلى استنبات الأدب التمثيلي في الأدب العربي، لابد أن يعود إلى منبع الأدب التمثيلي، ومن ثم لابد من الرجوع إلى المسرح الإغريقي في عهد أوج التراجيديا.

مسرحنا فقيراً محدوداً بالنسبة للمسارح العالمية الشاملة (٢).

لقد عمل توفيق الحكيم على فتح نوافذ جديدة أمام الأدب العربي، ونوع بذلك من عطائه الفكرية، حتى يتم بذلك ملء الهوة التي تفصل هذا الأدب عن الآداب العالمية إذ نجده يقول : ” بالنسبة لتنوع الأشكال الفنية التي طرقتها كنت أهدف إلى عملية فتح أبواب جديدة أمام الأدب العربي فاصطدامنا المفاجئ بالحضارة الغربية، جعلنا نتطلع إلى أبواب ومنافذ جديدة، فكانت محاولات ومحاولات جلي في الرواية والقصة القصيرة والمسرح“ (٣).

ولج توفيق الحكيم باب الأسطورة اليونانية، وسيظهر لنا ذلك جلياً عند تصفحنا لمقدمة ”الملك أوديب“، وكيف أنه حاول أن يتناولها في غلالة من العقلية الشرقية التي تراعي طبيعة المتلقي العربي من ناحية، ومكونات رؤية الحكيم من ناحية أخرى، كما استلهم التراث الشعبي وحاول الزج به بين ثنايا المسرح العربي، ولعل كتابه ”قالبنا المسرحي“ لخير دليل على ذلك.

تأسيس المسرح العربي عند توفيق الحكيم

. دور الحكيم في تأسيس المسرح

لعبت الثورة المصرية لسنة ١٩١٩ دوراً كبيراً في استنهاض الروح القومية لدى مجموعة من المبدعين عامة والدراميين بشكل خاص، حيث اعتبرت هذه المرحلة مرحلة هامة من حياة مصر، ”التي كانت تطمح العودة إلى الذات والتعبير عنها، وتجديد حياتها في أشكال ومضامين متنوعة ...“ (٤).

وإذا كان المسرح من منظور الحكيم ”ضرورة من ضروريات الحياة الحاضرة، وهو الغذاء اليومي لأذهان الناس، يختلف دسمه باختلاف ثقافتهم“ (٥).

فكيف يرى توفيق الحكيم بناء المسرح العربي؟

. التزاوج بين الأدب العربي والأدب التمثيلي اليوناني
ذهب توفيق الحكيم إلى أنه ليس ثمة خصومة بين الأدب العربي والأدب التمثيلي العالمي، و يعتقد بنوع من التباعد المؤقت، أساسه انعدام الأداة المتمثلة في المسرح، الذي لا يمكن تجاوزه إلا عن طريق العودة إلى الينابيع الأولى للمسرح الغربي، وهو الأدب الإغريقي عبر الدراسة المستفيضة للإرث المسرحي الفرنسي. فلا مناص من الجديد في الأدب العربي الذي لا يحدث إلا بالاطلاع الواسع والثقافة التامة، لتكوين رجال موسوعيين يحيطون بكل اتجاهات الفن العالمي، إذ هو شرط ضروري لقيام أي نهضة عربية في المسرح. الشرط الأول لنهضتنا، في نظر الحكيم هو ”الثقافة التامة ... نعم ينبغي لنهضتنا رجال من طراز رجال عمر النهضة في أوروبا،

إن استخدام اللامعقول في استلهم التراث الشعبي يجعل الحكيم في نطاق ضيق ومحدود بالنسبة للمجتمع العربي، على الرغم من تأكيده على وجود هذا الفن في الثقافة العربية بشكل غني ومثير جدا.

يفغل لحظة أو يتغيب ساعة حتى يتلقف الضيف الوافدين من الموكلين الجدد، فيوهمهم أنه صاحب الدار ويقبض منهم ما تيسر له قبضه من مقدم الأتعاب ... فهو احتلال واستغلال وأحدهما يؤدي دائما إلى الآخر (٧). ثم كتب توفيق الحكيم أيضاً "المرأة الجديدة" سنة ١٩٢٢ على سبيل المثال لا الحصر، أما بعد سفره إلى فرنسا، فقد تنبه إلى أن القدماء، لم ينتهوا إلى أن الفن وسيلة ليث الحياة في الأدب التمثيلي، بل لم يفكروا في ضرورة استناد فن التمثيل إلى أدب تمثيلي، يستحق أن يكون إرثاً من ميراث الأمة، ذلك أن "دعاة التجديد في الأدب العربي المعاصر في أوائل هذا القرن قد قصروا دعوتهم إلى التجديد في الأدب العربي التقليدي، ولم يرتفع بينهم صوت يدعو إلى خلق فنون أدبية في أدبنا أو اقتباسها عن الغرب" (٨)، ولهذا فقد أدرك توفيق الحكيم سبب احتفال الأدب العربي بالشعر وبخاصة القصيدة التي هي ميراثه، بينما تردد كثيرا في إدخال الرواية التمثيلية في بنياته، ووقف موقف الاحتراس من الفن المسرحي "ولم يكن في ذلك ملوما وكان

رجال يحيطون بكل ثمرات الذهن ونتاج العبقرية في الحضارة المعاصرة لهم والحضارات السابقة عليهم (٦). فهو في محاولة تأسيسه للفن المسرحي العربي، حاول أن يسلك به نفس السبيل الذي نهجه الأوروبيون لترسيخ هذا اللون في ثقافتهم. فهذه الترجمة للإرث المسرحي الغربي، يجب أن تأخذ لونا عربيا، على غرار الفلاسفة العرب في نقلهم وترجمتهم للفلسفة اليونانية؛ ذلك أن التراجيديا اليونانية يجب نقلها، والنظر إليها بعيون عربية متوفرة على روح الإنسان العربي، وعلى منطلقاته الفكرية التي يحياها في مجتمعه، كما فعل الفرنسيون في نقلهم للتراث الإغريقي، حيث أصبغوا على تلك الترجمات روحهم الفرنسية. وفضلا عن هذه العودة، لا يمكن تحقيق هذا التزاوج إلا إذا اعتبرت القصة التمثيلية نوعا من الأدب، تقرأ سواء مثلت أو لم تمثل، فهي قائمة بذاتها شأنها باقي الأنواع الأدبية الأخرى. لا يمكن اعتبارها بحال من الأحوال قائمة على مجرد الحوادث المثيرة، والحركات والمفاجآت، بل قائمة على دعائم الفكر والأدب والفلسفة وعلى الحوار الأدبي، وهو ما لم يكن شائعا في المسرح العربي منذ بدايته الأولى، و ما كان معروفا في أعمال توفيق الحكيم، قبل سفره إلى فرنسا، حيث كان يكتب مسرحيات واقعية اجتماعية كما أشرنا سالفا كمسرحيات "الضيف الثقيل" سنة ١٩١٩، التي "تدور حول محام هبط عليه ذات يوم ضيف ثقيل، ليقيم عنده يوما فمكث شهرا ... وما نفعت في الخلاص منه حيلة ولا وسيلة .. وكان المحامي يتخذ من سكناه مكتبا لعمله .. فما أن

متجنياً ؛ فإن الطريقة التي ظهر بها المسرح في الشرق العربي، لم تكن على أساس يمكن تسويغه في نظر ذلك الأدب العريق ... ”(٩).

يرى توفيق الحكيم أن الساعي إلى استنبات الأدب التمثيلي في الأدب العربي، لا بد أن يعود إلى منبع الأدب التمثيلي، ومن ثم لا بد من الرجوع إلى المسرح الإغريقي في عهد أوج التراجيديا؛ ويحاول أن يعقد صلحاً بين الأدب العربي والشعر التمثيلي الإغريقي، بعد قطيعة كبيرة دامت قروناً طويلاً، ويعلن أن من بين الأسباب التي حالت دون نقل الأدب التمثيلي الإغريقي إلى الأدب العربي، أن لا خصومة أصيلة بين اللغة العربية والأدب التمثيلي، إنما هو نوع من التباعد المؤقت مرجعه الافتقار

إلى أداة ما ؟ وهذه الأداة هي المسرح، وأضحى المسرح ضروري من ضرورات الحياة، وأسلوباً هاماً في عرض الأفكار، ويجب الالتفات إليه، ذلك أن الأدب العربي أغفله كثيراً، ويجب أن يكون أدباً عريقاً متجدداً، ولا بد ”من إيجاد حلقة مفقودة، نرجع إليها ؛ لنحكم رباط الأدب العربي بالفن التمثيلي! .. هذه الحلقة لا يمكن أن تكون سوى : الأدب الإغريقي .. ”(١٠)، أما طريقة الصلح بين الأدبين، فلن تكون بنقل الأدب التمثيلي اليوناني إلى لغة الضاد فحسب، رغم مكانته، لأن نقل الأعمال الفلسفية الإغريقية لم يكن السبب الذي أدى إلى نشأة الفلسفة العربية والإسلامية، لدى لا بد أن تحملنا الترجمة إلى هدف أسمى وغاية أعمق وأبعد ” وهذه الغاية هي الاعتراف من

المنبع، ثم إساغته، وهضمه، وتمثيله، لنخرجه للناس مرة أخرى، مصبوغاً بلون تفكيرنا، مطبوعاً بطابع عقائدنا ... ”(١١)، هذه هي الطريقة الأمثل لصلح الأدبين والتزاوج بينهما، ومن ثم أخذ الحكيم في كتابة مسرحيات يستخدم فيها الكتابة الأدبية والفلسفية على أساس الرمز والخيال، بحيث سعى من خلالها أن يجعل للحوار المسرحي قيمة أدبية بحتة، ليقرأ على أنه أدب وفكر.(١٢) على أن الصبغة الأدبية التي توخاها عند كتابة مسرحياته في المرحلة الأخيرة من حياته، بعد عودته إلى مصر سنة ١٩٢٨ ، كان يهدف من ورائها جملة أمور :

أ - دراستها على أساس أنها نصوص أدبية .

ب - تزويد الخزانة الأدبية بهذه الأعمال الفنية، لكي يملأ ذلك الفراغ المهول في مجال الأدب التمثيلي العربي.

ج - توفير المناخ العليل للتقليد، لكي يصبح تقليداً متبعاً منقولاً من جيل إلى جيل، حتى يتمكن الأدب العربي من مواكبة معالم الحضارة الإنسانية في روحها العالمية.

- الأسطورة اليونانية: نموذج مسرحية ”الملك أوديب“

- مقارنة لمقدمة مسرحية ”الملك أوديب“

قبل أن نتطرق لأهم الآراء التي طرحها توفيق الحكيم في هذه المقدمة، يجدر بنا أن نقف عند دفتيها قليلاً. فهذه المقدمة أطول من مقدمة ”يا طالع الشجرة“

ونتأ مسرح الاعمقول، أو العبث في عشرينات هذا القرن، وكان هدفه هو "تقديم صورة تكتشف عن إيمان أصحابها بالفوضى، التي يتجلى فيها العالم لكل من يمعن النظر فيه على حقيقة كريمة، فلا يكاد يجد فيه نظاماً ولا معنى، أو مبرراً لبقائه، وهو عالم من العبث والأوهام عالم غير حقيقي، عالم مقتقد للمعنى.

الفرنسي والإنجليزي" (١٥) ولكن انفجار الثورة في مصر آنذاك، كان بمثابة جرس منبه للمهتمين بالميدان المسرحي إلى أن ينهضوا لتمصير المسرحيات المكتسبة، وإضافة إلى التمسير، بدأت بعض المحاولات الأولية لتأليف بعض الروايات المسرحية من أجل تأصيل المسرح العربي، والبحث عن صيغة مسرحية عربية متميزة، ولكن على الرغم من كل هذه الجهود، فإن الفن المسرحي لم يستطع أن يفرض كينونته على الساحة الأدبية، فأحمد شوقي قدم مسرحيات عديدة على خشبة المسرح، فاقبت نجاحاً باهراً، واستحساناً كبيراً وابتهج لها الجمهور، ولكن لم تراوده فكرة طبعها قبل التمثيل، ولم يقدر لها أن تتطوي في ثانياً قرطاس، وهكذا فإن الأدب التمثيلي العربي في أطواره الأولى، لم يستطع أن يظفر بمكانة داخل كيان الأدب العربي، عكس نظيره الغربي، الذي استطاع أن يدخل الأدب من أوسع أبوابه، بفضل رجوعه إلى المنبع الإغريقي، لذلك

ومقدمة "قالبنا المسرحي"، فمن خلالها، يستعرض توفيق الحكيم الأطوار التي مرت بها الحركة المسرحية العربية، بدءاً بالمحاولات الأولية التي ارتكزت على الاقتباس مروراً بالتمصير، إلى أن وصلت إلى مرحلة التأليف؛ مقارنة بين الفن المسرحي العربي ونظيره الأوروبي، الذي استطاع أن يدخل الأدب من أوسع أبوابه، بحيث لم يبق بينهما فاصل، ذلك أن عالم المسرح في أوروبا وعالم الأدب مندمجان متداخلان لا فاصل بينهما ولا عائق. والسبب في ذلك واضح، وهو "أن القصة التمثيلية نوع من الأدب، تدرس في المعاهد والجامعات على أنها أدب" (١٣)، لذلك فالحكيم لم يجد بداً من أن يرجع إلى البداية، ويغترف من ينابيع المسرح اليوناني العتيق، هذا الأخير الذي يعتبر سر تطور الفن المسرحي في ربوع أوروبا، وحتى نتمكن من وضع اليد على أهم الآراء التي تضمنها هذا المدخل النظري . مقبلة "الملك أوديب" .، يجدر بنا أن نقدم تلخيصاً موجزاً لهذه المقدمة.

يفتتح الحكيم هذه المقدمة بالحديث عن حداثة الفن المسرحي "ذلك أن الأدب التمثيلي باب لم يفتح في اللغة العربية إلا في العصر الحاضر" (١٤)، ويشير إلى أن المحاولات المسرحية الأولى، التي تقلد زمامها كل من السوريين واللبنانيين والمصريين، وارتكزت على الاقتباس من الغرب بخاصة فرنسا وإنجلترا، "ولقد وجد منذ نحو قرن في بعض البلاد العربية كسوريا ولبنان ومصر نوع من المسارح (...) وكان المنبع الذي يستقي منه المسرح في ذلك الوقت، هو الأدب

الشعور الديني، كما يكشف لنا الكاتب في هذه المقدمة المهمة عن سر اختياره لأوديب، ويرى أنها تنطوي على صراع أو تنقل حرب بين .

الواقع والحقيقة . هذه الثنائية التي لم تخطر على بال من تناول أوديب قبل الحكيم، كما لم يفت الحكيم استعراض مواقف بين الناشرين أمثال (سان جورج دي بوهليه) S.G. Dibohlih و(كوكتو) Cocteau ، و(جيد) Jid من مأساة أوديب، ورفضه لنوعية تقديمها من لدنهم، إلا أن الحكيم في هذه المسرحية قد خرج عن قاعدة الوحدة في الزمان والمكان، وكسر بذلك العرف التراجيدي أو بالأحرى القانون الذي اتبعه شعراء المأسى الإغريقية وذلك لأسباب فنية.

٢. توفيق الحكيم وموضوع أوديب
أراد توفيق الحكيم بمسرحيته "الملك أوديب"، معارضة رائعة عملاق التراجيديا الإغريقي الكبير سوفوكليس "أوديب ملكا"، وتحلل مسرحية "أوديب الملك" مكانة مرموقة في عالم الأدب، لأنها تعتبر النموذج الخالص للتراجيديا كما ابتدعها الشاعر سفوكل، ولأنها تقدم صورة للإنسان تبدو أكثر تطابقا لتمزقنا، من ذلك أن المواضيع الذي تطرحها علينا، كسوء التفاهم وارتكاب الإثم وغياب الإله هي نفس المواضيع التي تكون في نظرنا عناصر وجودنا المأساوي (١٨). واستلهم الحكيم مسرحيته من مسرحية سوفوكليس Sophocle، الذي استوحاها هو من ملحمتي الإلياذة L'iliade والأوديسة L'odyssée مع العلم أن "الإلياذة أقدم من الأوديسة" (١٩)

فالحكيم، لم يجد بدا من العودة إلى منبع المسرح اليوناني العتيق لأنه ميراث الغرب وسر قوته وتقدمه في هذا الميدان الفني، وتوصل الحكيم إلى سر عدم اهتمام العرب بالمسرح، لأن ذلك راجع في رأيه "إلى أن القصيدة في ميراثه منذ القدم، كما أن الشعر التمثيلي هو ميراث الغرب منذ القدم" (١٦)، ويرى الحكيم أنه لا بد من إيجاد صلح بين الأدبين، ولن يتم ذلك إلا بوضع اليد على أسباب هذه القطيعة و"لا بد قبل كل شيء من أن نعرف أسباب النفور ... لنسعى بعدئذ في التوفيق" (١٧).

ويستخلص الحكيم إلى أن الصبغة الدينية، ليست هي التي صدت العرب عن اعتناق هذا الفن، وعنده أن العلة أو السبب الأساس في ذلك هو افتقار العرب إلى عاطفة الاستقرار، علاوة على أن كبريائهم وأنفثهم جعلتهم يعتزون بشعرهم ويعتقدون أنهم بلغوا فيه غاية كبرى، بحيث لم يبق هناك مبرر لترجمة الشعر التمثيلي الإغريقي، ويرى توفيق الحكيم أنه لعقد الصلح بين الأدبين يجب العكوف على الفن التمثيلي الغربي ودراسته، ثم طبعه بالطابع المحلي حتى يستسيغه التفكير العربي، كما تنبه أيضا إلى أن في أصول المسرح الإغريقي عامة، يوجد مفهوم الصراع، بين الإنسان والآلهة، إلا أن هذا الشعور بدأ يندثر ويتلاشى مع الزمن، كما هو الحال في تراجيديات كل من (كورني) Corneille و(راسين) Racine ذلك الجوهر الذي يتمثل حسب الحكيم في

وتولد حالة الكاترسييس Cathorsis والتطهير“ (٢٠)، والتراجيديا الحقبة تابعة من الدين، ولكنها لا تنمو حتى تضع المقدمات نفسها موضع الشك والسؤال، أما جوهر الدين الإسلامي فهو التسليم والاستسلام والنزعة الإنسانية العميقة التي تنطوي عليها، تقابلها نزعة الرضا والإذعان لمشيئة عالية، ومن ثم لم يتلاءم العنصر التراجيدي مع روح هذه العقيدة (٢١). فقد حاول توفيق الحكيم أن يفرغ أسطورة أوديب من محمولاتها الوثنية وأعاد صياغتها وفق رؤية عربية، تتسجم ولون تفكيره العربي، إذ استفاد من الرموز التي تتضمنها، متغاضيا الطرف عن مدلولاتها الكلاسيكية. وهو في استخدام الأسطورة، لا يعيد صياغتها فحسب، كما فعل أحمد شوقي في مسرحياته، وإنما يستخدمها كشكل من أشكال التعبير عن تجربة إنسانية معاصرة (٢٢). لذلك رأى صراعا من نوع آخر أيضا، ليس صراعا بين الإنسان والقدر، كما يرى سوفوكليس ومن نحى منحاه، وإنما صراع بين “الحقيقة” و“الواقع”. الحقيقة تتمثل في أن البطل أوديب قتل أباه لكي يتزوج من أمه، أما الواقع فيكمن في الحياة السعيدة التي يعيشها مع زوجته التي هي في الوقت نفسه أمه؛ حيث رأى أنه لا يمكن إلحاق فعل الشر بالقدرة الإلهية، وأنه لا جدوى من كفاح الإنسان ضد قدره المحتوم، وإنما رأى أن الشر في أفعال البشر، لقد نظر إلى التراجيديا الإغريقية كمفكر عربي إسلامي. و الحكيم في نهاية مسرحيته، يجعل البطل أوديب رغم إحساسه بمرارة

المنسوبتين إلى الشاعر اليوناني هوميروس Homéros، الذي أكدت بعض وجهات النظر، أنه نظمها في أوائل القرن التاسع قبل الميلاد. وقد ورد في مصادر كثيرة أنها كانت شائعة قبل ذلك التاريخ. وحظيت هذه الأسطورة باهتمام بالغ من قبل الكتاب الغربيين سواء القدماء منهم أو المحدثين، فمن القدماء نجد (اسخيلوس) Ashille و(يوربيدس) Euripides، والشاعر الفيلسوف الروماني (سينيكا) Seneque، ومن المحدثين الكتاب الفرنسيون، الكبار خاصة أمثال (كورني) Corneille و(فولتير) Voltaire و(أندريه جيد) Ondré Gide، والكتاب الناقد الإنجليزي المعروف (ت.س. إليوت) T.S. Eliot، ومن الكتاب العرب توفيق الحكيم نفسه وأحمد باكثير وعلي سالم. مما أدى إلى ما يقرب من تسع وعشرين مؤلفا، ويرى الحكيم أن كل هذه المؤلفات، لم تصل إلى مستوى مأساة سوفوكليس، من حيث القوة الدرامية في تكتيل الحركة وتكديس الحوادث.

عالج هؤلاء الدراميون الأسطورة، وحاول كل منهم بطريقته أن يربط البعد الذي اختاره بحضارة عصره، وواقعه المعيش، متناولا قضية إنسانية من القضايا المهمة. وتعد “أوديب ملكا” مسرحية سوفوكليس قمة هذه المسرحيات في عصره، كما صنفها (أرسطو) Aristote في كتابه “فن الشعر”، وقد ذكر فيه “أن هذه المسرحية من أعظم ما قدمه العصر في فن المأساة، ربما لأنها تثير الشفقة والخوف،

”دلف“ (٢٥)، وهذا ما سيؤدي بأوديب إلى تحمل كل المشبطات والعراقيل وذلك ببعثه الدائب عن الحقيقة، لأنه أراد أن يعرف كل شيء: نفسه وهويته. أما عن الصراع الذي يقود أحداثها، فقد حدثنا عنه توفيق الحكيم منذ اللحظة التي قرر فيها أن يباشر عملية الكتابة ”لماذا أوديب بالذات؟ لأمر قد يبدو عجبيا، وذلك أنني قد تأملت طويلا، فأبصرت فيها شيئا لم يخطر قط على بال سفوكل، أبصرت فيها صراعا لا فقط بين الإنسان والقدر كما رأى الإغريق ومن جاء بعدهم إلى يومنا هذا، بل أبصرت عين الصراع الخفي الذي قام في مسرحية ”أهل الكهف“ هذا الصراع، ثم يكن فقط بين الإنسان والزمن كما اعتاد قراؤها أن يروا، بل هي حرب خفية قل من التفت إليها، حرب بين ”الواقع“ وبين ”الحقيقة“ بين واقع مشيلنا الذي عاد من الكهف فوجد بريسكا فأحبها وأحبته“ (٢٦).

لقد كان هناك إذن إعجاب فريد وشغف كبير بـ ”أوديب ملكا“، وكان توفيق الحكيم من بين الجماهير التي عشقت شخصية الملك حد النخاع. ومن المؤكد أن شخصية البطل الباحث طوال المسرحية عن حقيقة نفسه، والمشاكل التي أحاطت به، قد لقيت إعجابا عميقا في نفس توفيق الحكيم، الذي عمل وكيلا للنياية في الأرياف، والذي احتك مع مختلف الشرائح الاجتماعية لدراسة مشاكلهم وهمومهم، مهمته الرسمية الكشف عن الحقيقة.

وهكذا استطاع توفيق الحكيم من خلال مقدمة هذه المسرحية ”الملك أوديب“،

الحقيقة التي وصل إليها، يحاول إغراء أمه لكي يستمر في حياتهما السعيدة، بعيدين عن أعين الناس الذين يطاردونه بالإثم الذي ارتكبه، وهذا موقف تأباه العقلية العربية والأعراف الأخلاقية والإنسانية.

لقد أبقى الحكيم على المضمون كما جاء في مسرحية سوفوكليس، وهو يؤكد ذلك بقوله: ”حرصت كل الحرص على أن أحتفظ بمأساة أوديب بكل قوتها الدرامية، ومواقفها التمثيلية ... كان جهدي هو أن أخفي الفكرة في تلايبب الحركة، وأن أطوي اللب في أعطاف الموقف ...“ (٢٣)، كما حافظ الحكيم على الشخصيات الأساسية التي وظفها سوفوكليس كجوكاستا وأوديب والملك لايسوس، الذي لم يكن له أي دور في أحداث المسرحية، والكاهن، ولكنه غاير في شخصية ترسياس الذي تدخل في مجريات الأحداث، وتحدد بإرادته إرادة الآلهة وأوعز إلى أوديب بفكرة اللغز“ (٢٤)، ويذهب الدكتور يونس لوليدي إلى أن توفيق الحكيم ”حاول المحافظة على جو الأسطورة، ولكنه سيعمل مرة أخرى على تغيير مجراها إلى درجة تدفعنا إلى التساؤل: هل ”أوديب“ توفيق الحكيم؟ هو فعلا ”أوديب“ الأسطورة الإغريقية؟ أم أنهما لا يلتقيان إلا في الاسم؟ فأوديب توفيق الحكيم لم يحل لغزا ولم يقابل أبا الهول، لأنه لم يوجد أصلا، وإنما كان هناك فقط أسد يفترس من يتأخر خارج أسوار المدينة، ولكن الكاهن الأعمى ترسياس دبر هذه الأكنوبة الكبرى، كما أن مؤامراته السياسية عوضت نبوءة معبد

واعتراف في موقف المعارضة الكاملة
”المعقول“ (٢٧).

٤- ارتباط اللامعقول بالضم الشعبي
عند توفيق الحكيم

إذا كانت معالم اللهو الشعبية، قد لعبت
دورا بارزا في بلورة الثقافة العربية،
وإعطائها نوعا من الخصوصية المتميزة
من بين الثقافات الأخرى لدى الشعوب
غير العربية، فإن هذه المعالم الشعبية
تجلت بشكل واضح من خلال المسرح،
فهي قد قامت بدور كبير وحي في
تكوينه وصياغة الفرجة الدرامية لدى
العرب كالحوار في المقامات وخيال الظل
... والتي لازالت معالمها واضحة إلى اليوم
في بعض المناطق العربية.

وعمل توفيق الحكيم في لجوئه إلى التراث
على ربطه بالتيارات الفنية الجديدة
المعاصرة، كفن اللامعقول الذي ظهرت
معلبه الأولية في أوروبا، لكي يجمع
بين المضمون الشعبي والتمثيل العالمي.
كان يسعى إلى تركيب هذه الإزدواجية،
وكان هدفه اللجوء إلى التراث وعرضه
بأشكال جديدة، وهو ما يوافق فن
اللامعقول، فعمد إلى تكسير الإطار
الزمني الذي حافظ عليه في مسرحية
”أهل الكهف“ ١٩٣٤، وتكسير الإطار
المكاني الذي تشبث به في مسرحية
”إيزيس“ ١٩٥٥، لكي يعطي لمسرحية
”يا طائع الشجرة“ ١٩٦٢، بعدا إنسانيا
من خلال الفولكلور، الذي يحمل علامات
ورموز غير منطقية، أي بلا معنى. وفي
استخدامه للتراث المصري أخذ عن
(بيراندلو) Pirandello في اهتزاز
الخط الفاصل بين الحلم والواقع على

أن يؤرخ للحركة المسرحية العربية،
مقارنا بينها وبين مثيلتها الغربية، داعيا
إلى الاقتداء بهذه الأخيرة، في تشبيتها
للمسرح الغربي، بعودتها إلى الينابيع
الأولى وهو الأدب الإغريقي مع إعطائها
روحا ولونا عربيا يربط العناصر المحلية
العربية بعناصر الفن العالمي.

٣- آلية التنظير عند توفيق الحكيم

حينما يستطيع المثقف أن يحاور توفيق
الحكيم، آنذاك تتابيه لأول وهلة حيرة
مربكة، لا تجعله يقف توا وبسهولة
على منطلق هذه المحاور، لأن مرجعياته
متعددة للغاية ومتباينة، ولأنه يقفز دائما
وباستمرار بين روحه الشرقية التي جبل
عليها في بعديها الرسمي والشعبي،
وما بين تشبعه بالثقافة العربية، وتوقه
الليبرالي. يحير كل من حاول أن يحاوره؛
لأنه يحاول ممارسة التقاطعات. لهذا
نلقاه يركب روحه الشرقية، ليخرج عبر
فضاءات متداخلة ممتدة من الفراغة
إلى الإغريق، إلى حضارة الإسلام،
مستعملا في ذلك وفي الآن نفسه حمولة
الرسمي والشعبي معا، وهما متآزران
أو متنافران، ومع هذا كله ظلت التقنية
الغربية ملازمة له، كالتنفس، مما حمله
على الارتجاء إلى التوفيق والتعاضدية،
ولأنه بات معلقا ما بين الروح الشرقية
والعقلانية الغربية، ولعل مسرحيتا
”أهل الكهف“ و”شهرزاد“ تقومان دليلا
واضحا على ذلك .

إن إصرار الحكيم التوفيق، حفزه على
الاشتغال في أجواء المذاهب المتعلقة
بصراع الإنسان مع ذاته، خاصة اللامعقول
الذي رفضه العرب ووضعوه ”بكل ابتسار

والشجرة والحياة المجسدة في المرأة والسحلية والبقرة والدرويش)، والبعض الآخر يتعلق (بقضايا الإنسان الذهنية والوجدانية). وقد تم بناؤها بأحدث الطرق الفنية في المسرح الحديث، إذ استعان الحكيم بهذه الأغنية كجزء من التراث الشعبي، وهي تعبر بحق عن مظاهر الحياة الشعبية في الواقع المعيش، كما أنها تصنف "ضمن ما يسمى بالأغاني الشعائرية، أو أغاني الطقوس لما كانت تضمه في الأصول من قيم دينية وسحرية وتوفيذية، وغالبا ما كانت تصاحب بالرقص في أثناء ممارستها" (٣١)، وقد كانت مألوفة في أوقات بذر البذار، إذ إن فكرة الخصب، كانت تحتل مكانة هامة في مخيلة الإنسان، وقد وظيفها توفيق الحكيم في هذه المسرحية لتجسيد رؤيته في الخصوبة : أي خصوبة الشجرة، ويشير الحكيم إلى كيفية بناء الأحداث في مقدمة هذه المسرحية، بقوله : "أما هذه المسرحية، فعلى العكس ... بؤرة إحساسي التي فيها هي مسرحية بحتة .. فالذي تمثله فيها هو العلاقات التشكيلية والتركيبية فوق خشية المسرح بين أشخاص ومواقف وأزمنة وأمكنة وأصوات يتداخل بعضها في بعض تداخلا" (٣٢). ويوضح الحكيم تأثير هذه المسرحية بخصائص مسرح اللامعقول، في المنهج الدرامي الذي نهجه لصياغة الأحداث، وتحقق الحوادث من خلال العلاقات المتشابكة والتركيب وتداخل الأزمنة والأمكنة دون فواصل، فالماضي والحاضر والمستقبل تتداخل وتوجد في وقت واحد "والشخص الواحد، يوجد أحيانا في مكانين على

الرغم من إعلانه، ذلك "أن التحليلات النفسية التي يعالجها بيراندللو لا تهمة، فإنه قد استمد منه مع ذلك بعض المواضيع والمضامين خصوصا في مسرحياته القصيرة المدرجة في مجموعة "مسرح المجتمع" (٢٨)، كما نجد تداخل الأزمنة والأمكنة، وأخذ منهج التعبير عن (صامويل بكيت) Samuel Becket و(أوجين يونسكو) Eugène Ionesco لكي يلح على التأكيد أن الفنان المصري القديم عرف هذا اللون من التعبير من خلال تماثله وصوره وأناشيده، فهي تتمظهر في صور أبطال الأساطير من ذلك الصورة، كنت أراها في صباي لفارس من أولئك الفرسان الشعبيين وهو يضرب بالسيف رأس خصمه، فإذا السيف يشق الرأس والجسم معا، وإذا الصورة تمثل الخصم المتفوق الجسم وهو لم يزل في مكانه فوق حصانه وكأنه لم يدرك بعد ما أصابه" (٢٩)، ومن خلال المواويل التي يتغنى بها الأطفال في تلقائية كاملة لا يعرفون تفسيراتها ولا مقاصدها رغم شعورهم بأنهم لا يفهمونها ومع ذلك فهم يجدون متعتهم في غنائها :

" يا طالع الشجرة

هات لي معك بقرة

تحلب وتسقيني

بالملقة الصيني" (٣٠)

إلخ إلخ

تحفل هذه المسرحية بعناصر من التراث الشعبي، متعددة ومختلفة، فبعضها يتصل بالمنبع الشعبي، (الأغنية الشعبية

المسرح، ويتكلم بصوته مرتين في نفس الوقت” (٢٢). ويعتبر الحكيم أن اتباع أسلوب اللامعقول في مسرحية ”يا طالع الشجرة“ لم يكن الهدف منه مجازاة العصر، ليقال إنه تطور مع الزمن، إذ إن ذبوع كلمة العبث أو اللامعقول في المسرح الحديث أو المسرح المعاصر، يكشف عن العيشية الميتافيزيقية التي سيطرت على العالم الغربي في القرن العشرين، وعلى اللحظات الكبرى في حياته“ (٢٤).

وإذا عدنا إلى مطلع الأغنية الشعبية :

”يا طالع الشجرة

هات لي معك بقرة“ (٣٥)

فلنتساءل هل لهذا الكلام معنى؟ ... ما هو المعنى الذي يمكن أن يكون له ؟ ومع ذلك فإن أجيالا من الأطفال والصبية قد رددوه، ومازالوا يرددونه في بلادنا، ولقد سألت أخيرا صبيا يردده وكان هملنا ذكيا، فاعترف بأنه فعلا لا يفهم له معنى، وأنه من غير المعقول في رأيه أن تكون هناك بقرة فوق الشجرة .. وبرغم هذا انطلق يردده في نشوة ومرح... (٣٦)، أو من خلال ثياب النساء التي تحمل ألوانا تجريدية غير متناغمة فيما بينها، ولا تحمل هذه الألوان أي معنى، مع ذلك فقد رضين بها واكتسبن بها زينة وبهاء، ”خطوط وألوان تجريدية مجردة من كل معنى ومع ذلك فقد رضيت بها النساء، وأقبلن عليها دون استنكار أو ضجيج، واعتدن ألوانها وأشكالها ... واكتسبن أنواعا جديدة من الزينة أضفنها إلى الأنواع التقليدية المعروفة وسررن بهذا الخلط. شبه الاعتباري، للألوان ووجدن فيه سحرا ...“ (٣٧).

ومن ثمة، جاء تأكيد توفيق الحكيم على المنابع الشعبية المتمثلة في تمظهراتها وأشكالها النابعة من صميم الفطرة والحس، وتحقيق مع ذلك جمالية لا يمكن فهمها فهما عقليا، أو منطقيا، وإنما يمكن أن تفهم بعيدة عن عناصر التحليل والتعليل، أي بمقاييس الذوق غير المعلل، لأن فنون القبائل وبخاصة منها البدوية هي أقرب إلى الفطرة والحس والسليقة، من باقي الفنون الأخرى؛ لأنها تصدر عن حيوية كبيرة وقدرة في التعبير. ولا يمكن فهم مصدرها وضبط قواعدها التي انبثقت عنها، فهذه الفنون الشعبية التي تنحو منحى لا عقلانيا ولا منطقيا، ألح توفيق الحكيم على استهلاكها، واستخدمها في المسرح العبثي لسخريتها الحاضرة في مجموعة من الاتجاهات الغربية الجديدة، والتي أخذت فن اللامعقول كشكل تعبير في عملية إبداعها. وقد وقع الصدام في مسرحية ”يا طالع الشجرة“ وظهر الحكيم فيها ”وهو يستعين بالفولكلور، إنه يريد أن يعرف معنى الحياة، أو معناه هو كذات، تبدو كما لو كانت تعيش عيشا؛ كما ظهر في الوقت نفسه أنه لم يكن يطمع في أن تمدد الأساطير القديمة، بشيء ذي بال لأن كل ما فيها رآه يصور البطل الذي يهزمه الكون، وهو يريد البطل الذي يهزم الكون من أجل أن يعرف سر الوجود، ويكشف عن تناقض الحياة ولاسيما في علاقة الروح بالمادة“ (٣٨).

إن استخدام اللامعقول في استهلاك التراث الشعبي يجعل الحكيم في نطاق ضيق ومحدود بالنسبة للمجتمع العربي،

المسرحية قصدا عن الواقعية قد أسقط مسوغ استعمال اللغة اليومية، باعتبارها لغة واقعية، تلامس الواقع الموضوعي، وتقترن منه كلغة تعكس ما يتضمنه الواقع الاجتماعي الذي تعيشه. لذلك يدعو إلى استعمال لغة غير يومية، تناسب المضمون الشعبي في تجريداته وسخريته كإبداع، أساسه الفطرة والسليقة، ولعل السببين في عدم كتابة مسرحية "يا طالع الشجرة" بلغة شعبية هما :

أ- على أن لا يكون الاستلهام على أساس لفظي لغوي حتى لا يصرف المتلقي عن تأمل الأسلوب الداخلي للمسرحية.

ب- إن خروج المسرحية قصداً عن الواقعية، أزاح مسوغ استخدام اللغة الواقعية لأشخاصها فهو يتحدث قائلاً أنه : "من الغريب أنك إذا تأملت التصميم الفني والبناء الروائي لهذا الأدب الشعبي وجدته من حيث الفن لا اللغة، هو السائر في الطريق الصحيح، محاذياً تلك الفنون الجديدة التي قامت بقيام الحضارة الجديدة" (٤٠). يهدف الحكيم في عرضه للتراث الشعبي من خلال اللاواقعية الشعبية، التي تناقض "الواقعية الفكرية" عند (إبسن) Ibsen و (شو) Show ، والتي انقلبت في مسرحه الذهني إلى "المجازية الفكرية" بحكم طبيعته الخاصة، ومجتمعه الذي يعيش فيه، ومسماه في تجليات التراث التجريدي إلى العرض اللامنطقي اللاواقعي كنمط ثقافي عرفته الثقافة العربية منذ أزمنة بعيدة. ومن خلال الكتابة الأدبية للحوار المسرحي كانت دعوة الحكيم

على الرغم من تأكيده على وجود هذا الفن في الثقافة العربية بشكل غني ومثير جداً. ولا يصد هذا المذهب، المسرح المصري عن اعتناق الاتجاهات الأخرى للمسرح العالمي؛ ذلك أن المسرح العربي في رأيه مازال لم يرتبط بما فيه الكفاية بواقعه الاجتماعي الذي ما يزال في حاجة إلى الكشف عن مكوناته في الثقافة والأدب العربيين. وأن فتح الباب على مصراعيه في اتجاه واحد سيعوق عملية الإطلاع على اتجاهات أخرى في المسرح العالمي، لأن التراث العربي مليء بمياسم فن اللامعقول، وأن الباحث العربي لن يفرغ من تناوله إذا انكب على البحث في هذا المجال. وبالتالي سيضع المسرح العربي في حدود الرؤية الأحادية، في حين أن الاتجاهات العالمية تضرب في كل المناحي الإبداعية. هذا ما كان يخشاه توفيق الحكيم عندما فتح الباب في هذا الطريق "فإن ما ينبغي أن نخشاه هو أن يجمد فننا في قالب واحد، في الوقت الذي يتحرك فيه الفن العالمي في مختلف الاتجاهات" (٣٩)، فالأمر يتطلب عنده تنوعاً مختلفاً في مختلف الاتجاهات والمشارب الفكرية في المسرح العالمي، وهذا ما فعله توفيق الحكيم نفسه، في انتقاله بين فنون واتجاهات مسرحية مختلفة من أسطورية وتراثية وذهنية تتنوع موضوعاتها بتنوع الاتجاهات التي نهل منها، فكيف يتم توظيف اللغة في هذا الاتجاه ؟.

إن استلهام التراث الشعبي عند توفيق الحكيم، لا يتعداه إلى استلهام على المستوى اللغوي أيضاً، إذ إن خروج

عن طريق استلهاام الفن الشعبي وإبراز معالنه في هذا النوع، وانطلاقا من معالم التراث الذي يتضمن أشكال اللامعقول في مجموعة من الإبداعات الفنية لدى الفنان العربي، وانطلاقا أيضا من وجوده في صميم الثقافة العربية منذ عهود قديمة، قبل أن يتمظهر في الغرب، وأن تتفرع عنه الاتجاهات والمذاهب في أشكال تعبيرية وتشكيلية متنوعة، وهذا لم يأت له إلا عبر اطلاعه الشامل على الثقافة الفرنسية حين وجوده بعاصمة النور باريس.

وقد نشأ مسرح اللامعقول، أو العيث في عشرينات هذا القرن، وكان هدفه هو "تقديم صورة تكشف عن إيمان أصحابها بالفوضى، التي يتجلى فيها العالم، لكل من يمعن النظر فيه على حقيقة كرهية، فلا يكاد يجد فيه نظاما ولا معنى، أو مبررا لبقائه، وهو عالم من العيث والأوهام، عالم غير حقيقي، عالم مفتقد للمعنى ... لا ينهض على منطق معقول، ولا يجري وفق نظام متناسق" (٤٢).

إن اللامعقول هو الإنزياح الكلي عن مبدأ العقل والمنطق لتفسير الظاهرة الكونية، ومعالجة الموضوعات المعاصرة في الحياة الإنسانية، التي لا تقوم على منطق يسمح بتفسيرها تفسيراً عقلياً، وأن ما يطفئ على هذا الفن هو جانب السخرية العنيفة التي تحاول من خلالها كشف العالم المفعم بالزيف والكذب. وفي حرصه .

أي الحكيم . على الجمع بين الريبورتوار العالمي والقالب العربي الأصيل، جعل حدا للاستلاب الثقافي الأوروبي بغية إعادة الاعتبار إلى عنصر الارتجال في التراث

هذه مرتبطة بحدود ضيقة، لأن التراث الشعبي مليء بتجليات هذا الفن، ولن يفرغ العرب من تناول قضاياهم، لذلك فهو دعا إلى استغلال هذا الشكل في أضيق الحدود حتى يتمكن المسرح العربي، من طرق وأخذ اتجاهات عالمية أخرى، تكون بمثابة تنويعات في شكل الثقافة العربية، على أن يكون هذا الاستلهاام أيضا استلهااماً فكرياً على الرغم من لا واقعيته ليرقى إلى مستوى الإبداع الإنساني بشكله العام. فتوفيق الحكيم في تنظيراته للفن المسرحي، حاول أن يرتبط بالواقع الاجتماعي، ويكشف عن محتوياته، عن طريق ربط الأدب العربي بالفن الشعبي، وأيضاً أن يواكب اتجاهات المسرح العالمي في آفاقها الإنسانية. هذا ما يمكن ملامسته من خلال النتاج المسرحي له، حيث إنه سلك مجموعة من الاتجاهات الفنية، ذات المياسم المتنوعة بإعطائها الصبغة الأدبية، وهذا ما جعل الكثير من الباحثين في مسرح الحكيم يرون تقسيم مسرحياته، إلى ثلاث اتجاهات، انطلاقاً من شكل وموضوع مسرحياته، حيث يقول عصمانون : "وانطلاقاً من الشكل والمضمون وطبيعة الموضوع، تقسم مسرحيات الحكيم إلى ثلاث مجموعات أساسية : المسرحيات التاريخية والمسرحيات الاجتماعية "مسرح المجتمع" والمسرحيات الرمزية "المسرح الذهني" (٤١).

١- اللامعقول كشكل إبداعي عند توفيق الحكيم

يعد توفيق الحكيم أول من دعا إلى استخدام فن اللامعقول في المسرح،

النساء ذات الألوان غير المتناسقة بما تحمله من معاني تدل على قيام معالم هذا الفن الجديد، الذي ظهر متأخرا في أوروبا، في حين أنه منتشر في المجتمع المصري منذ قرون خلت. فلماذا إذن اختار توفيق الحكيم شكل اللامعقول في مسرحية يا طالع الشجرة ٩.

إن إبداع الحكيم كان "وطيد الصلة بكل نتاجه حيث لا يمكن فصله عن آرائه في الحياة والفن والفكر والمسرح والسياسة، لأنها تمثل هذا الكل الذي يقدم لنا رؤية الحكيم" (٤٤)، فبعد رجوعه إلى مصر، رأى أن فن العبث واضح في المواويل وفي النحت خاصة، في تمثال الكاتب الجالس القرفصاء، أو ثياب النساء المزركشة بألوان مختلفة غير منسجمة، وكلها إرهابات لوجود هذا الفن في المجتمع المصري.

وإذا كان دعاة فن اللامعقول في الفن التشكيلي أو الموسيقى أو الشعري يستلهمون المنابع البدائية الأولى، فالحكيم يرى "أن فنون القبائل غير المتحضرة بعاداتها وأشكالها التنظيمية، وطرق تفكيرها، وعقلية الأطفال التلقائية، كلها تعابير ليس أساسها العقل والمنطق وإنما الذوق الذي لا يمكن تفسيره، أو استساغته بمعايير محدودة ومعروفة لأنها عند توفيق الحكيم "أقرب أن تكون فنا سماويا نابعا مباشرة من نبع عجيب لحيوية دافقة وقدرة في التعبير والخلق مجهولة المصدر" (٤٥)، والتي نعتها بكتابة سيميائية رمزية. تحفل بالرموز المتعددة والتي انبثق عنها فن المسرح عند اليونان في احتفالاتهم بإله الخمر (باخوس)

العربي. أراد أن ينطلق من أبعاد الروح المصرية التي أغناها الفولكلور بواسطة أدوات تبدو كما لو كانت بدون معنى، لكي يدنو إلى أبعاد الروح الإنسانية التي عبر عنها العقل البشري بكلمات تبدو هي أيضا لا تحمل أي معنى، وسط تداخل بين الأزمنة من جهة، وبين الأمكنة من جهة ثانية، وانكسار للفواصل بينهما رغم طابعهما المحلي الضارب في الجنور. إن الماضي والحاضر والمستقبل أزمنة تتكاثف معالمها، فلا وحدة في الوقت نفسه؛ ذلك أن اللامعقول الذي عبر عنه الأدب الحديث، بمختلف الأشكال والوسائل التعبيرية، نجده عند توفيق الحكيم هو التجريد من المعنى والمنطق، وعدم اكترائه بنظام أو قالب معهودين. إنه شكل مسرحي تطفئ عليه الغرابة والإغراب، لكي يظل هذا الشكل هو: "التعبير عن الواقع بغير الواقع والالتجاء إلى اللامعقول واللامنطقي، في كل تعبير فني، وابتداع التجريد للوصول إلى إيقاعات ومؤثرات جديدة" (٤٣). كان هدف الحكيم هو التعبير عن الواقع بغير الواقع، عن طريق خلق بؤر جديدة لا تتسجم فيما بينها، لعدم اقترانها بالمعاني العقلية، تمر مباشرة بالأعين والآذان دون استقرارها في العقل لتفسيرها، فالمواويل الشعبية، وإبداعات الفنان المصري القديم دليل كاف على انتشار هذا الفن في المجتمع المصري بشكل ملموس، حيث يرى أن البساطة والفطرة إحدى المياسم العامة، التي تسيطر على تلك الإبداعات من خلال بعض الملامح المتجلية في الرقص، والنقش والعادات الإنسانية، ومن خلال أيضا بعض ثياب

أو في البلدان العربية التي عرفت هذه الفنون، والتي كانت الإرهاسات الأولية لظهور المسرح العربي، والتي تمظهرت في فنون المقامات، وخيال الظل والأراجوز، والتي انطلقت من مكونات التراث الشعبي من خلال الأزياء والعمران والقصص والحكايات والأساطير.

ويرى الحكيم، أن الفنون السريالية المصرية التي استخدمت عناصر اللامعقول، هذا الفن كقيلة بأن تجعل مصر هي أولى من غيرها في استلهامه، واستخدامه في المسرح، وإبرازه بأشكال متباينة، لأنها مهدا له وأول الذي يظهر حديثا، قبل أن يعرف في أوروبا، ذلك أن الفنان الشعبي المصري كان مصورا أو أديبا، أدرك معالم هذا الفن بالسليقة قبل أن يدركها الفنان الغربي، ويضع لها التيارات والمذاهب. ويستخلص النتيجة التي تؤكد أحقية بلاد مصر في استلهام هذا الفن اللاواقعي الذي يدرك بالحدس "فنحن أولى من غيرنا في استلهام الأساليب الشعبية في الاتجاهات الفنية المختلفة" (٤٦).

وفي هذا الصدد يحق لنا أن نتساءل لماذا ربط توفيق الحكيم بين هذا الفن والفن الشعبي؟

٢ - مقدمة مسرحية "يا طالع الشجرة"

لقد استهل توفيق الحكيم مقدمته بموال شعبي، يتلوه الصبية، ولا يحيل على معنى معين، ولا يستطيع العقل أن يستسيغه. ولعل السر في ذلك، هو أن الحكيم أراد أن ينبهنا إلى أن الفن الشعبي العربي - وإن كانت تبدو عليه علامات الخلط والغموض - مشحون

بطاقات صالحة للاستلهام والاستغلال الفني، كما هو الحال بالنسبة للفن المسرحي الحديث في أوروبا، الذي كانت وسيلته على حد تعبير الحكيم "التجرد أولا من المعنى والمنطق" (٤٧). كما استعرض الحكيم في هذه المقدمة وضع المسرح الغربي في السنوات العشرين من هذا القرن وبخاصة محاولات (إيسن) و (برناردشو) Banardcho و (بيراندللو)، التي اتسمت بالغرابية، وعدم ملائمتها لكل أنواع الجماهير، مما دفع بأصحابها إلى النزوح عنها، وظهرت بعدها في الخمسينيات خاصة مدرسة جديدة في المسرح، استطاعت بتناسكها وصمودها أمام هجمات المعارضين من النقاد والمشاهدين أن تفرض مكانتها. كان من أعلامها (بريخت) Brecht و (أونيسكو) و (بيكت) Beket و (فوتيه) Fotih و (أداموف) Adamov. وإذا كانت السمة الظاهرة لهذه المدرسة الفنية الجديدة هي التعبير عن الواقع بغير الواقع كما أشرنا سابقا، والالتجاء إلى اللامعقول واللامنطقي، فإن كل ذلك قد توصل إليه الفنان العربي القديم والشعبي منذ زمن بعيد؛ "لأن الفنان الشعبي في بلادنا مصورا كان أو أديبا، قد أدرك بالسليقة هذه المنطقة الفنية العميقة من مناطق التعبير الفني، قبل أن يدركها الفنان الغربي ويضع لها المذاهب" (٤٨). ولعل هذا هو السبب الأساس الذي دعا توفيق الحكيم في كتابة هذه المسرحية، حيث يرى بأننا "أولى من غيرنا باستلهام أساليبنا الشعبية في الاتجاهات الفنية المختلفة" (٤٩). غير أن استلهام التراث الشعبي عند الحكيم، ليس استلهاما

لفظيا، بمعنى التعبير بلغة عامية، فيما أن المسرحية انزاحت قصدا عن الحقل الواقعي، فلا بد إذن من لغة غير واقعية تتماشى مع حوادث المسرحية غير الواقعية، ولكن رغم ذلك فالحكيم يحبذ ألا تلج هذا الباب إلا في أضيق الحدود، وبخاصة أن المسرح العربي لا يزال في طور التكوين ولا زال في حاجة ماسة إلى الفن الواقعي، فما باله إذن بالفن غير الواقعي الحديث الولادة "فنحن لم نفرغ بعد من تصوير وتسجيل مراحل حياتنا الواقعية ومجتمعنا المتطور، ولهذا لا أنصح بهذا اللون غير واقعي إلا في أضيق الحدود" (٥٠).

لقد حاول الحكيم في هذه المقدمة، أن يحيلنا على الاتجاه الذي سلكته مسرحيته "يا طالع الشجرة"، فهي وإن كانت مسيطرة للمسرح الغربي الجديد في تحرره من الواقعية، إلا أنها سلكت مع الحكيم مسلكا آخر، سماه "باللاواقعية الشعبية الفكرية"، فإذا كان في مسرحية "شهرزاد" قد استلهم المنبع الشعبي في إطار الأسطورة الشعبية، ففي هذه المسرحية قد استلهم المنبع الشعبي في إطار موضوع عصري، وهكذا يثبت المنبع الشعبي حيويته وصلاحه للوحي والإلهام في شتى الاتجاهات (٥١)، علاوة على أنه في هذه المسرحية، لم يلتجأ إلى وسائل مساعدة كالوسيقى والأضواء، ولم يبحث عن تفسيرات خارجية تدعم مسرحيته "يا طالع الشجرة"، كما فعل في مسرحية "شهرزاد" .. ورغم أن الحكيم قد نهل من منبع الغرب، فإنه مع ذلك لم يقطع صلته بالفن التقليدي

بحيث يقول: "يكفي أن نقبل الأمرين معا ... نعيش مع الجمال الخالد التقليدي، ونستمتع به، وننهض مع ذلك أحيانا لنرتاد الجديد (...). وبذلك نضع أيدينا على الكيسين معا ... لهذا عنيت بالفن التقليدي وبالفن الحديث" (٥٢).

ومن الظواهر اللافتة للانتباه، أن توفيق الحكيم قد ضرب بعرض الحائط كل قواعد المسرح التقليدي باعتباره لا يريد محاكاة الطبيعة ولا الواقع المنظور، ولم يتحلل التحلل الكامل من الكيان الموضوع للأشياء، وظل مرتبطا به حتى في أشد لحظات التناقض حدة، بل اعتبر هذا التناقض حالا من أحوال الوجود الممكنة، ومن ثم وصل إلى آفاق حيوية جديدة، يجد المرء فيها مجالا لنشاطه وتأمله" (٥٣).

إن توفيق الحكيم، أكد بالتطبيق العملي بعد أن نادى به في مقدمة مسرحية "يا طالع الشجرة"، أن المنهج القديم للمسرحية، لم يعد مناسباً للحقيقة التي يرصدها، وهذا يحتم ألا يكون هناك حادث مضبوط ولا صراع يشبه الصراع الذي نعهده في المسرحيات التقليدية، ناهيك عن الرفض التام لتسلسل الأفكار نتيجة اهتزاز الخط بين الحلم والواقع، مما يترتب عنه "ألا يكون هناك صلة ظاهرة تجمع بين الأشياء، بل إن أي شيء من هذه الأشياء ليس أكثر احتمالا من غيره" (٥٤).

لقد كان الحكيم وفيما للمبادئ التي حكمته عندما وضع مسرحية "يا طالع الشجرة". ولم يكن قصده نقل مسرح اللامعقول إلى اللغة العربية، وكتابة مسرحية على منواله ونموذجه، بل

لقد حاول الحكيم في هذه المقدمة، أن يحيلنا على الاتجاه الذي سلكته مسرحيته "يا طالع الشجرة"، فهي وإن كانت مسيطرة للمسرح الغربي الجديد في تحرره من الواقعية، إلا أنها سلكت مع الحكيم مسلكا آخر، سماه "باللاواقعية الشعبية الفكرية"، فإذا كان في مسرحية "شهرزاد" قد استلهم المنبع الشعبي في إطار الأسطورة الشعبية، ففي هذه المسرحية قد استلهم المنبع الشعبي في إطار موضوع عصري، وهكذا يثبت المنبع الشعبي حيويته وصلاحه للوحي والإلهام في شتى الاتجاهات (٥١)، علاوة على أنه في هذه المسرحية، لم يلتجأ إلى وسائل مساعدة كالوسيقى والأضواء، ولم يبحث عن تفسيرات خارجية تدعم مسرحيته "يا طالع الشجرة"، كما فعل في مسرحية "شهرزاد" .. ورغم أن الحكيم قد نهل من منبع الغرب، فإنه مع ذلك لم يقطع صلته بالفن التقليدي

قصد مسرحاً من نوع مسرح الالمعقول، شريطة أن يكون مصبوغاً بلون تفكيرنا وناهلاً من فننا الشعبي. إذا كان دور توفيق الحكيم في المسرحية أن يعبر عن موقف الإنساني المتأرجح بين هذا كله وبين رغبته في التعبير عن بعده الضكري الذي تجلى في قضية الصراع بين "الضن" و"الحياة" ولكن بدون التخلي عن فكرة البعث التي راودته في جل أعماله.

وليس الدور الذي قام به الحكيم "هو أنه أوجد المسرحية العربية من العدم، وإنما هو أضاف للمسرحية بعداً آخر يمكن تسميته البعد الفلسفي، فقد جعل المسرحية أداة للتعبير عن أفكار عامة ومواقف فلسفية... إن تاريخ نتاجه المسرحي يكاد يكون تاريخ المسرح المصري الحديث، وتأثيره في المسرح المصري العربي عميق وشامل، سواء في الشكل المسرحي أو في لغة الحوار أو في الفكر الفلسفي كما تشهد بذلك أعمال كتاب مصريين مثل نعمان عاشور، وفتحي رضوان وألفريد فرج، وغير مصريين مثل سعد الله ونوس" (٥٥).

تبقى مسرحية "يا طالع الشجرة"، "المسرحية التي حيرت النقاد والمفسرين" (٥٦)، باعتبار الحكيم قد نجح في التعبير عن مأساة الإنسان، ولم يكن هذا الإنسان عنده الإنسان المصري تحديداً، ولا إنسان العصر وحده، ولا الإنسانية جمعاء، وإنما هو إنسان الوجود كله منذ كان.

وإذا عرجنا على مقدمة مسرحية "مصير صرصار"، نجد أن الحكيم

يسطر في هذه المقدمة أهم الأفكار التي يراها مكونات فعلية لكل عمل تراجمي، ويفصل تلك المكونات المأساوية تفصيلاً في العناصر الثلاثة التالية :

١- إن الإصرار على كفاح لا أمل فيه، هو الجوهر الأساس للتراجيديا عند الحكيم، وهذا ما يجعله حتماً يخرج عن التعريفات المألوفة للمأساة.

٢- ليس بالضرورة الحزن ولا الحوادث ولا موت البطل شرطاً عند توفيق الحكيم لقيام عمل فني تراجيدي (٥٧).

٣- إضافة سلاح من أسلحة العصر كالعقل الجدلي حين تعامله مع المأسى الإغريقية، كمسرحية "الملك أوديب"، "زيادة في تمكين البطل من مواجهة مصيره" (٥٨).

وإذا عرجنا إلى مسرحية "إيزيس" نجد الحكيم يسعى في هذا البيان إلى تخريج المعنى الإنساني في كل عصر من العصور، وهذا المعنى يتمثل في الصراع الحاد بين رجل العلم ورجل السياسة. ويقترب المؤلف كثيراً من مجتمعه في هذه المسرحية، ناهيك على أن قدرته الفنية تتكامل من أجل تأصيل المسرح العربي.

كما تطرق الحكيم إلى مجموعة من القضايا العالقة، تتمثل في مقدمات أخرى مهمة، تحظى بحظوة كبيرة من قبل الدارسين في أرجاء الوطن العربي كمقدمة "مسرح المجتمع"، و"المسرح المتنوع"، و"سلطان الظلام"، و"شمس النهار"، و"الصفقة"، و"رحلة الربيع والخريف"، و"الحمير"، و"قالينا المسرحي".

الهوامش

وتحقيق عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة بيروت، ط ٢، ١٩٧٣ ص. ٦٠.

٢١- د. أحمد عثمان. المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، الشركة المصرية العالمية للنشر، لوندجمان، ط ١، ١٩٩٣، ص. ٣٤.

٢٢- تسعديت آيت حمودي. أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم. دار المعارف للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان ط ١، ١٩٨٥، ص. ١٠٢.

٢٣- توفيق الحكيم. مقدمة الملك أوديب. مرجع سابق، ص. ٥٢.

٢٤- وطفاء حمادي هاشم- التراث أثره، وتوظيفه في مسرح توفيق الحكيم- المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨، ص. ٣٠.

٢٥- د. يونس لوليدي "الميثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي المعاصر- مطبعة انفو برانت الليدو فاس، ط ١، ١٩٩٨، ص. ٩٨.

٢٦- د. حسن المنيعي. التراجيديا كنموذج. مرجع سابق، ص. ٣٥.

٢٧- حنا عبود. مسرح الدوائر المغلقة منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، ١٩٨٧، ص. ٢٢٦.

٢٨- د. حسن المنيعي. هنا المسرح العربي، هنا بعض تجلياته. منشورات السفير، ط ١، ١٩٩٠، ص. ٨٠.

٢٩- توفيق الحكيم. مقدمة يا طالع الشجرة. مرجع سابق، ص. ١٥.

٣٠- المرجع نفسه، ص. ٨٤.

٣١- أرشدي صالح. الفنون الشعبية. المكتبة الثقافية، ١٩٦٧، ص. ٥٠.

٣٢- توفيق الحكيم. مقدمة يا طالع الشجرة. مرجع سابق، ص. ٣٠.

٣٣- المرجع نفسه، ص. ٢٤.

٣٤- هنخف أرنولب. اللامعقول موسوعة المصطلح النقدي. ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد، بغداد المجلد ١، ١٩٨١، ص. ٥٢٢.

٣٥- توفيق الحكيم. يا طالع الشجرة. مرجع سابق، ص. ٨٤.

٣٦- المرجع نفسه، ص. ٨.

٣٧- المرجع نفسه، ص. ٢٢.

١- توفيق الحكيم. توفيق الحكيم يتحدث. مرجع سابق، ص. ٤٧.

٢- توفيق الحكيم. ملامح داخلية. المطبعة النموذجية، مكتبة الآداب ومطبعاتها بالجمايز، ١٩٨٢، ص. ٨١.

٣- المرجع نفسه، ص. ٨٣.

٤- عبد الرحمان بن زيدان. قضايا التنظير للفلسف العربي، من البداية إلى الامتداد. مرجع سابق، ص. ١٥٧.

٥- توفيق الحكيم. زهرة العمر. مرجع سابق، ص. ١٧٠.

٦- المرجع نفسه، ص. ١٧٠.

٧- توفيق الحكيم. مسرح المجتمع. مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٥٠، ص. ٣٠.

٨- محمد مندور. في الأدب والنقد. دار النهضة، القاهرة ١٩٧٨، ص. ٦٨.

٩- توفيق الحكيم. مقدمة الملك أوديب. دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط ١، ١٩٧٨، ص. ١٥.

١٠- توفيق الحكيم. مقدمة الملك أوديب- مرجع سابق، ص. ٣١.

١١- المرجع نفسه، ص. ٣١- ٣٢.

١٢- توفيق الحكيم. زهرة العمر. مرجع سابق، ص. ٢٨.

١٣- توفيق الحكيم. مقدمة الملك أوديب. مرجع سابق، ص. ١١.

١٤- المرجع نفسه، ص. ١١.

١٥- المرجع نفسه، ص. ٩.

١٦- توفيق الحكيم. مقدمة الملك أوديب. مرجع سابق، ص. ١٢- ١٤.

١٧- المرجع نفسه، ص. ١٤.

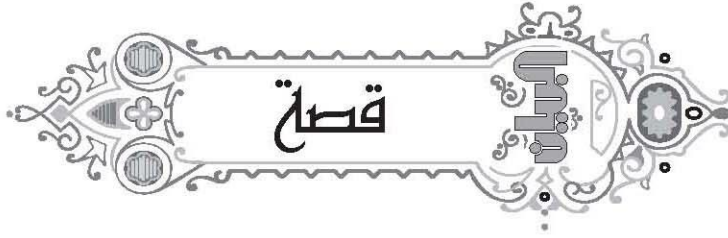
١٨- د. حسن المنيعي. التراجيديا كنموذج. مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ط ١، ١٩٧٥، ص. ٢٣.

١٩- د. محمد كامل حسين- في الأدب المسرحي من العصور القديمة والوسطى- دار الثقافة بيروت، ص. ١٣.

٢٠- أرسطو طاليس- فن الشعر- ترجمة وشرح

- ٣٨- أحمد كمال زكي . دراسات في النقد الأدبي . دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط.٢، يونيو ١٩٨٠، ص. ٢٩٣ .
- ٣٩- توفيق الحكيم . مقدمة يا طالع الشجرة . مرجع سابق ، ص. ١٩٠ .
- ٤٠- توفيق الحكيم . زهرة العمر . مرجع سابق ، ص. ١٤٠ .
- ٤١- عصمانون - الطابع الوطني للمسرح الذهني عند توفيق الحكيم - كتاب بحوث سوفيتية في الأدب العربي، مجموعة من المؤلفين دار التقدم، موسكو، ص. ٢١٦٠ .
- ٤٢- محمد زكي العشماوي- المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة - دار النهضة العربية للطباعة والنشر لبنان، ص. ١٣٦٠ .
- ٤٣- توفيق الحكيم - يا طالع الشجرة - مرجع سابق، ص. ١٥٠ .
- ٤٤- عبد الرحمان بن زيدان - توفيق الحكيم بين وهم الغرب والبحث عن قالب مسرحي عربي . العلم الثقافي ع. ٨٠٤ ، س ٢١ . ١٩٩٠ ، ص. ٣ .
- ٤٥- إبراهيم حمادة - توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحي عربي- مجلة فصول، المجلد الثاني، ع. الثالث أبريل/ ماي / يونيو ١٩٨٢، ص. ٦٠ .
- ٤٦- توفيق الحكيم . مقدمة يا طالع الشجرة . مرجع سابق، ص. ١٧٠ .
- ٤٧- المرجع نفسه ، ص. ١٩٠ .
- ٤٨- المرجع نفسه ، ص. ١٨٠ .
- ٤٩- المرجع نفسه، ص. ١٨٠ .
- ٥٠- المرجع نفسه، ص. ١٩٠ .
- ٥١- المرجع نفسه ، ص. ٣١٠ .
- ٥٢- توفيق الحكيم . مقدمة يا طالع الشجرة . مرجع سابق ، ص. ٢٧٠ .
- ٥٣- أحمد كمال زكي . دراسات في النقد الأدبي . مرجع سابق ، ص. ٢٩٤٠ .
- ٥٤- المرجع نفسه ، ص. ٢٩٤٠ .
- ٥٥- محمد مصطفى بدوي . توفيق الحكيم والمسرح العربي . مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت المجلد ١٩ ، ع. ١٠ أبريل/ ماي/ يونيو، ١٩٨٨، ص. ١٦٢٠ .
- ٥٦- محمد مندور . مسرح توفيق الحكيم . دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، ط. ٣، ص. ١٦٧٠ .
- ٥٧- عبد السلام محمدي - مفهوم الأدب عند توفيق الحكيم - منشورات كلية الآداب، مكناس، سلسلة دراسات وأبحاث ٥، ط. ١، ٢٠٠٠، ص. ١٠١٠ .
- ٥٨- توفيق الحكيم - مقدمة مصير صرصار- مكتبة الآداب ومطبعاتها بالجمايز، القاهرة ١٩٦٦، ص. ٢٠ .





مات خوفاً

بقلم: سليمان الحزامي
(الكويت)

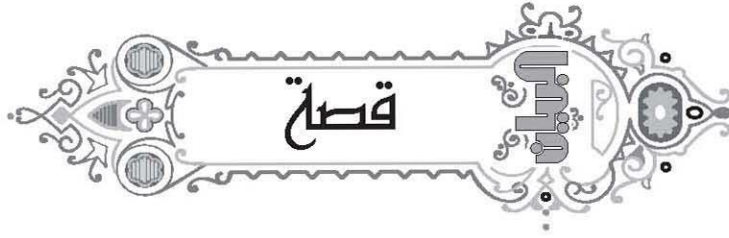
أيوب شخصية غريبة الأطوار، تارة تراه ضاحكاً مبهتسماً فرحاً مستبشراً كمطر الربيع، وتارة تراه عبوساً مكفهاً كيوم وصفه الله بأنه "يوم قمطير"، محباً للنساء، متفائلاً، دائماً تراه يستغرب ويتعجب من المتشائمين، لكنه بعد أن تخملى الستين انقلبت حياته بين اجترار الذكريات وحمل ثقل من التشاؤم وخوف أثقل وأكثر من الموت.

أخذ هاجس الموت يسيطر عليه ويحيط به، ووجد نفسه يعيش في دائرة من الوسواس والخوف من الموت، وكان يتحدث إلى أصحابه عندما يمازحونه بأنك لا تعرف متى تموت وأن الأعمار بيد الله، كان يرد على هؤلاء وهم صحبة شبابه أو البعض منهم: إنه خائف من الموت أن يأتي -وهذا إحساسه- قبل غفران الله من ذنوب ارتكبتها أيام شبابه. يمازحه أحد الصحبة قائلاً له: يا أيوب أنت أقل منا في ارتكاب ما حرم الله، وأنت الآن تسير على خط مستقيم، فحياتك -الكل يشهد- وقد تجاوزت الستين أصبحت من البيت إلى المسجد ومن المسجد إلى البيت والله يغفر الذنوب جميعاً، فيضع أيوب رأسه بين يديه وقد حارت الدموع في عينيه وهو يردد "رحمة الله واسعة"، ويقول له صديق آخر "يا أيوب أنسيت حكايتك مع نزهة" فينتفض أيوب كما لو أن أفعى عضته، وهو يردد "أستغفر الله.. أستغفر الله.. يا فلان اتركني وشأني فأنا أعاني من السكر ومن القولون، لا يغرنك شكلي بأني أحمل أثقالاً من اللحم والشحم، فقد كنت عند الطبيب صباح اليوم وقال لي إن عندي ضعفاً في قلبي فماذا بقي أكثر قرباً من الموت.. إيه أيها "الربع" اذكروني بخير فقلبي الآن أصبح قاب قوسين أو أدنى من التوقف.

ويحاول الأصحاب التخفيف عنه وأن هذه وساوس وأن الإيمان هو طوق النجاة، وأنه إنسان مؤمن.. ولكن لا جدوى، فالرجل، أعني- أيوب- أصبح يقترب أكثر فأكثر من الموت خوفاً من الموت، وكان دائماً يقول "أنا أوّمن أن الأعمار بيد الله وأنا مؤمن بأن

يومي قد اقترب وأجلي قد دنا ولكن ماذا أعمل فالموت قادم قادم.
وقبل وفاته كان يقول لزوجته إذا قرأت الصحف ووجدت اسمي من ضمن الوفيات
فلا تجزعي فإن يومي قد اقترب، فتقول له ضاحكة ” يا أيوب سأعرف بموتك قبل
أن ينشر بالصحف.. ماذا تقول ! وشيء آخر يا أيوب ربما أموت قبلك، فنظر إليها
بعينه الصغيرتين ” لقد نسيت“.
وعاش أيوب ثلاثين سنة أخرى وماتت زوجته وعاش تلك الثلاثين عاماً وهو يقترب
من الموت خطوة خطوة من وسواس دخله.
ومات أيوب وهو يظن أن موته بدأ يوم بلغ الستين.





خالتي موزة

بقلم : د. فاطمة يوسف العلي
(الكويت)



في بلادنا "الخليج" دون غيرها يُمكن أن يُطلق اسم "موزة" على البنات، كانت إحدى خالاتي تسمى "موزة"، لم أفكر في معناه، إلا عندما قالت لي أُمي ذات مرة:

خذي موزة تغذيك

تساءلت:

هل خالتي للأكل أيضاً؟

مع الزمن، والعمر، عرفت أن "الموزة" من أطيب الفاكهة.. رائحة.. ورشاقة.. عندما عرفت هذا لم تكن خالتي رشيقة كالـموزة.. ولكنها كانت تضع المسك والورد في طيات ثيابها.. مع الزمن نسيت الموضوع كله.. وأصبحتُ أتعاملُ مع فاكهة الموز كما أتعاملُ مع التفاح والبرتقال.. بعيداً تماماً عن الشعور بخالتي موزة التي كَبُرَت الآن وكَثُرَ عيالها، وبعضهم أخذ وظائف محترمة..

مع الزمن .. انتقلت إلى فيلا خاصة، حين أصبحتُ لي أسرتي الخاصة.. في الحديقة

الصغيرة زرع البستاني شجرة موز.. عرفتھا من أوراقھا العريضة، تذكرتُ خالتي.
وتساءلت:

هل أولاد خالتي يزرعون أشجار الموز أمام الشاليه الذي يقضون فيه إجازاتهم؟ وهل
يبتسمون حين ينطقون هذه الكلمة، أم تعودوها. كما يعود كل إنسان اسمه؟
حين اقترب البستاني من شجرة الموز، وقد أصبحت عاليةً تتجاوز في ارتفاعها قامته،
كانت في يده فأس صغيرة.. رفع بها يده يريد أن يضرب الشجرة في جذرها/ قلبها
ليقتلعها!!

صحتُ به:

- ماذا تفعل؟

فوجئ الرجل بنبرة الفرع، اعتدل. ظهر أثر ذنبٍ لا يعرفه في عينيه، قال:

- سأقتلع الموزة.

قلت:

- كيف تقتلعها؟ من سمح لك؟

- حسب الأصول.

- الأصول!! أي أصول؟

- أصول الزراعة.

- أصول الزراعة؟ من علمك هذا؟

- قال وقد نفذ صبره لجلهي بقواعد البستنة:

- كل الدنيا تعرف أن شجرة الموز تطرح ثمرها مرة واحدة.

- مرة واحدة؟

- فقط.. سنة واحدة، ثم..

- ثم

- لا بد من اقتلاعها لتعطي الفرصة لعيالها أن تكبر وتثمر.. قلت بتهكم لم يلاحظه:



- يا سلام .

- قال بثقة:

- نعم إذا لم نقتلِ الأم لن يكبر أولادها ..

شردت .. سرحتُ .. فكرتُ في خالتي موزة .. في أولادها .. هل من المحتم أن تموت خالتي لكي يكبر أولادها؟ فزعت من تخيل هذا المنظر، رفضته، قررت المقاومة .. إلا خالتي موزة!

قالت:

- اسمع ..

- نعم ..

- اترك الموزة الأم، واطرك عيالها.

- لا يجوز ..

- قلت:

- اتركهم.

- نتركهم، ولكن على مسؤوليتك . لن نجد فيهم أي ثمار في الموسم وأنا أعلمك بهذا مسبقاً.

- قلت له :

- ولو ، لا أريد الثمر .. أريد خالتي .. وعيالها ..

- نظر إلي بدهشة، لم يفهم، لم أكن أعرف ماذا قلت إلا عندما قلبَ عينيه في . وقال:

- خالتك؟ ما شأنُ خالتك بهذه الحديقة؟ أنا المسؤول وأنت تدفعين لي في مقابل هذا العمل ..

- قلت:

- ما عليك .. سأدفع لك ما اتفقنا عليه، ولكن لا تلمسْ خ .. الموزة، ولا عيالها ..



- كيفك، ولكن مرة ثانية أقول..

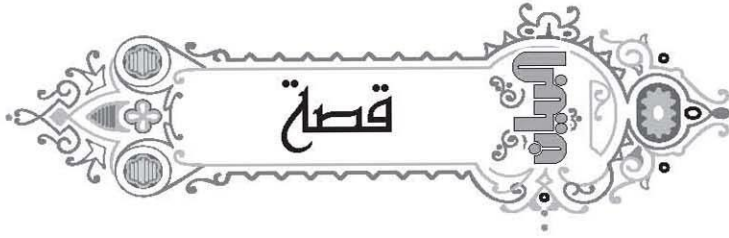
أكملتُ له:

- لن نجد لهذه الشجيرات الصغار ثمرًا في الموسم القادم.. قال مؤمناً:

- تمام.

ترك خالتي موزة وعيالها، يرسلون الخضرة والظل أمام الفيلا، في الموسم.. أثمرت خالتي ومن حولها سائر أفراد العائلة.





المحترم

بقلم: د. خالد أحمد الصالح
(الكويت)

من شرفة الشقة المطلة على الشارع الضيق بالدور الثالث جلس والد حسين أمام الطاولة الصغيرة، الناس في الأسفل يمرون بين صراخ أطفال مريضين وصيحات باعة متجولين، حركة لا تهدأ قبل منتصف الليل، حسين ألف السور الحديدي الذي طلي باللون الأسود، يرى من خلاله العالم المتحرك تحته، أقدام والديه تحيطان به وهو يلهو بتمائيل خشبية لا ملامح لها.

وضعت أم حسين ملعقة واحدة في الكوب الزجاجي الكبير، البخار يتصاعد من الشاي المسكوب، رشفة واحدة علت بعدها صيحة احتجاج:

- حار !

ضحكت الأم بدلال وقالت:

- حار عند التاجر.

ابتسم الأب وقد فهم تلميحتها، اقترب نهاية الشهر، انتهى المصروف قبل أوانه كالعادة.

ما زال حسين مشغولاً بلعبه الخشبية، لم يكن تجاوز الرابعة من عمره، أذناه تلتقطان الكلمات، في جلسة المساء بالشرفة التي يدور فيها الحوار بنى حسين جملة اللغوية. الليل في أوله وحرارة الشمس ما زالت عالقة بالجدران الباهتة، في تلك الأيام لم يكن للتلفزيون مقام كبير، جلسة الشرفة تقليد يومي، ساعتان من السمر يكون لحسين النصيب الأكبر منهما.

مضى الوقت سهلاً، تحركت نسمات الليل وزادت حركة السير، علت صيحات صبية في الشارع، ارتفعت الأصوات، ألقى الأب نظرة إلى الأسفل، وفجأة قفز من مكانه وتعلق بالحاجز الحديدي، صاح بغضب:

- يا أولاد دعوا المحترم.

أعاد تلك الجملة مراراً بصوت غاضب، الأم نهضت تستطلع الأمر، حسين زحف بجسده إلى مظل أمامه، نظراً دون أن يفهم الحدث الخطير.
قالت الأم:

- خلاص ابتعدوا عنه.
- الأطفال الأشقياء..... إنه رجل محترم.
- ما أدراك؟
- سألت الأم.
- رفع الأب رأسه بغضب وردّ قائلاً:
- انظري إليه!
- تابعت الأم الرجل الطويل ذا المعطف الأسود وهو يمضي مسرعاً إلى نهاية الزقاق، حسين أيضاً راقب المنظر.
- رجل عادي!
- رد الأب بحزم:
- رجل بمعطف.
- ثم أتم حديثه:
- هل رأيت رجلاً في حارتنا يرتدي معطفاً؟ إنه رجل محترم.
- عقت الأم محاولة إنهاء الحوار:
- إنهم أطفال يتشاقون مع الغريب.
- يجب أن يفرق الأطفال بين النازل <http://Archivebeta.Sakh>
- نظر الأب إلى ابنه الذي ما زال مطأطئاً رأسه للأسفل وصاح به:
- حسين.
- رفع الطفل رأسه ببراعة ونظر في عيني والده.
- إذا كبرت ، كن محترماً.
- هزّ الطفل رأسه بحماس لأول كلمة يشعر بأهميتها.

لم تكن تلك الأسمية الصيفية سوى البداية، تكررت كلمة المحترم عليه آلاف المرات بعدها. الأسرة الصغيرة كبرت، رزق الوالدان بثلاث بنات قبل أن يتوقف المدد الرباني ، كبر حسين مع إخوته في نفس المنزل، استمرت جلسات السمر فوق الشرفة ، علت هامة حسين فوق الحاجز الحديدي ، في أول محاولاته دفع بجسده ليبري شرفة جارته التي رآها مرة أمام المخبز ، هناك تبادل معها الابتسامة بعدها شغلت تفكيره.

- الرجل المحترم لا يتلصص بالنظر.
- قالها والده الذي كشف أول أخطائه.

هرب حسين إلى غرفته ظل ساعات طويلة يحمل عبء اللحظة ، بكى بحسرة ،
أشفقت عليه أخواته، تدخلت الأم ، دخل الأب على حسين رآه فحنّ عليه :
- أنت رجل محترم.

أعاد الأب لابنه الحياة، ابتسم حسين ورمى بنفسه في حضن أبيه.

في السنة النهائية للثانوية ارتدى حسين البدلة كاملة ، إذ سمع من زملائه تعليقاً
ساخراً يرد بكل ثقة:
-أنا طالب محترم.

ليلة النجاح الكبير حقق حسين أحلام والديه، مجموع درجاته يفتح له كل الأبواب.
اختار الحقوق، عشق لباس الثوب الأسود، عنوان المحترمين.

- جاء المحترم

ينادي بها الأب أسرته متى ما عاد حسين من كليته.

تتهض الأسرة في المنزل القديم لتناول الغداء ، تخرج حسين أول دفعته ، اختار
المحاماة رغم طلب الجامعة لمعيدين ، خطفه أستاذه في مكتبه الخاص ، بدأ حياته
كبيراً كان عمله يحمل كل صفات المحترم ، أربع سنوات تدريب وعلا شأنه ، الأستاذ
الكبير أراد زواجاً لابنته الصغرى نهى ، كان حفل الزواج كبيراً ، شمل الابن والأختين
، انتقلت الأسرة من الحي القديم إلى منزل مستقل، قبل إتمام البيع جلست الأسرة
في الشرفة ، احتسوا جميعهم الشاي بالأواني القديمة ، وضع حسين يده على الحاجز
الحديدي كأنه يودع صديقاً عزيزاً.

الأب لم يهنأ بالسكن الجديد ، حين وفاته حملت الأم لابنها بدلة أبيه :

- ليدفن بشكل محترم.

لم تضحك الأم بعدها إلا في عرس الابنة الصغرى ، وكأنها أنتمت ما طلب منها
فودعت الدنيا بعد شهور قليلة.

عندما تغيب الشمس كان حسين ونهى يجلسان في شرفتهما الواسعة وأمامهم آنية
الشاي، أصبح الجميع يعرفون ذلك التقليد، أب الزوجة الذي تقاعد عن العمل يحلو
له زيارتهما في ذلك التوقيت.

- متى أرى حفيدي ؟

يسأل الأب وهو ينظر لابنته.

تضحك البنت بحياء وترد هامسة :

- نحن متفقون، بعد سنة من اليوم.

تقترب نهى من زوجها وتهمس له :

- أليس كذلك يا محترم ؟

يشرق وجه حسين سعادة ويهز رأسه موافقاً.

العم ينظر إلى زوج ابنته وهو يسأل نفسه عن كلمة السر التي تملكها ابنته.
* * *

في السابع من مايو عام ١٩٨٥ جاء العم إلى منزل حسين ، كان على غير عادته مهموم النفس ، يحمل هم زوج ابنته الكبرى.

شرح حسين لعمه ، ما حصل في مكتبه اليوم.

- جاءني سامي ، شرح لي الأمر كله.

نظر العم إلى حسين قائلاً :

- الأمل في دفاعك عنه، الكل يحترمك.

حسين لم ينطق ببنت شفة، فهم الرجل الرد ونهض متثاقلاً ومضى يسير منكسراً، نهى التي لم تستوعب الموقف صاحت قائلة:

- ألن تتراجع عن زوج أختي ؟

- نعم...

قالها بحزم.

همست له برجاء :

- هل تتخلي عنا ؟

- لقد اعترف أمامي أنه اختلس أموال المودعين، لم يرغب في إرجاعها.

قالها وكأنه يرغب بإنهاء الحوار.

لم تتأثر نهى بكلماته، منظر أبيها وقد التصق الحزن به حرك مشاعرها، وقفت وهي تقول:

- إنه أبي الذي يطلب منك ذلك. <http://Archivebeta.Sakhr.it>

لم يتأثر زوجها برجائها، ارتفع صوتها :

- لا بد من دفاعك عنه.

أجاب حسين هامساً :

- إنه رجل غير محترم.

- سامي غير محترم !

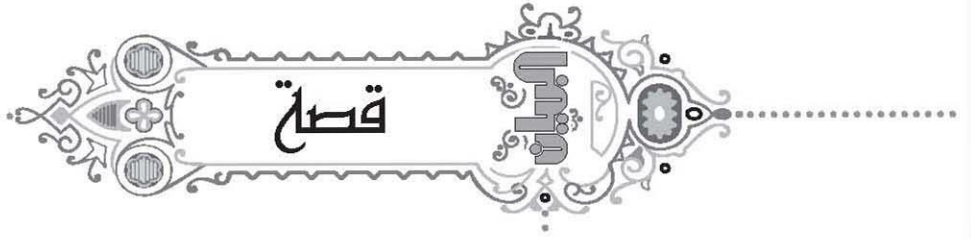
تضاربت أحاسيسها شعرت وكأن والدها هو المقصود، فصرخت باندهاء:

- أنت غير المحترم.

تجمد المكان عند تلك الجملة، صغقت نهى وهي ترى تقاسيم وجه زوجها ، كاد قلبها يقف ، ظلت عينها جامدة فوق ملامحه، حسين الذي اختلت تعابيره نهض منسحباً نحو الباب الخارجي وكأنه طيف يسبح فوق الأرض، خرج متثاقلاً ثم أغلق الباب خلفه بإحكام.

في مدينتنا شعر الناس بالسعادة حين توقف ذلك الإعلان اليومي الذي يقرؤونه في الصحيفة منذ شهر.

(إلى الرجل المحترم.... أرجوك عد لزوجتك المحبة لك)



١٤ شارع الخطاب

بقلم: هشام صلاح الدين
(الكويت-مصر)

قال لي ضاحكاً:

ثلاثون سنة، زمن الرحلة معها.. عيش وملح.. سفر.. وكثير من الذكريات بحلوها ومرها، رقص الشيطان في عقلها، وأرسل السبعيني الخرف سموه صوبي، رغم عشرة امتدت معه زهاء ثلاث وأربعين سنة.
قالت: أضلعه.. تحركت المرأة البدينة في اتجاه الحكمة.. جاءني الإخطار، تزوجت بمن ظلمتها أمس الأول.. طار صوابها فلم تنتظر إلى أولاد أربعة.. بيننا، كما لو كان قدري تلقي ما تشاء لي، أسرعت بالعجوز جد أولادي، رافقهما الغل والبغض إلى ١٤ شارع الخطاب.

هناك في الإسكندرية كنت. أغتسل من ذنب كان.. أحلم وتحلم معي.. نرسل للبحر تحيات، تجيء في نهايات العمر، نضحك مع ارتفاع موجه.. تخطيها الحاجز الإسمنتي، نستقبل رذاذ الماء المنعش في نوفمبر.. وتتشابك أيدينا / أصابعنا ونمضي تحت الشمس.

قالت السمرء القصيرة/ الجميلة:

هي أم أولادك.. أخت إخوانك، وهو والد لهم.. وجد أولادك فلا تقسو عليهما قلت لنفسني: ربما تريد أن تتزين أكثر في حيني، وظل شيئاً ما في أعماقي.

في شارع الخطاب.. وقع العجوز لصاحب العمارة تنازلاً، عن الشقة، وحصل على ثلاثين ألف جنيه، جمعت كتبي في أجولة بلاستيكية.. فك أحدهم المكتبة وصرت البالي من ثيابي.. في صرة من قماش مهترئ.. وازداد كرمها بطلقم "انتريه"، وفي

مدخل عمارة مجاورة.. ألقيت بهم، هناك حيث يسكن شقيقي المسافرين إلى الخليج،
ويقيم أهل زوج ابنتنا.. وكان ابني العشريني في رفقتها!

اندهشت البنت وزوجها.. بينما يدخلان العمارة لزيارة أهله، قالت:

- هذه.. هذا..؟

سحب زوجها كتاباً فجاء التأكيد أن المفعول به، هو أنا.

في مساء سكندري جميل، جاءتني رسالة "SMS" .. إثرها اتصلت بأخ مشترك بيننا،
فأدركت أن ١٤ شارع الخطاب، باق فقط في أوراقي الثبوتية.. من شهادات دراسية،
وبطاقة وجواز سفر، وإنه قبل استكمال عمري نصف قرن بعام، يجب البحث عن
محل إقامة لي!

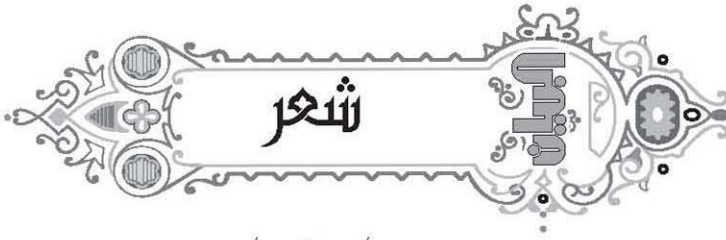
حينما وقع العقد آنذاك.. وقعته بمائة وخمسين جنيهاً، كمقدم إيجار للزواج من أمي..
وحينما غادرت زوجة الأولى ديانا.. أقامت والدتي معه لتربية أولاده من الراحلة
.. ولما تزوجت ابنته جهزت الشقة "الخطابية" بأكثر من ثمانية آلاف.. في بدايات
الثمانينيات.

وبمرور الوقت دفعت الكثير من المال.. والمشاعر وجاء الولد والبنت.. ومضت ثلاثون
سنة، وحينما وقع عقد التنازل، عاد بثلاثين ألف جنيه، كونه صاحب العقد!

<http://ArchiveBeta.Sakhrit.com>

الثلاثون ألفاً.. احتاجت إلى جلسة توزيع بينه وبين أولاده.. بينما أقيم في شقة
السمراء الجميلة.. زوجتي، كان يرى أنه الحق.. رفض إخواني إخوانها الحصول على
نصيب من قسمة ارتأها الخرف.. لواء الجيش المتقاعد، وكنت أضحك في صفاء.

زرت بناتي.. أحزنهن الضحك.. وكنت أنظر إليهن بينما أغادر.. وعقلي يدور في
حساب، أكد في نهايته أن السنة من عشريناً، جاءت بألف جنيه عبر شقة ١٤ شارع
الخطاب.. هذا ما قاله لي.

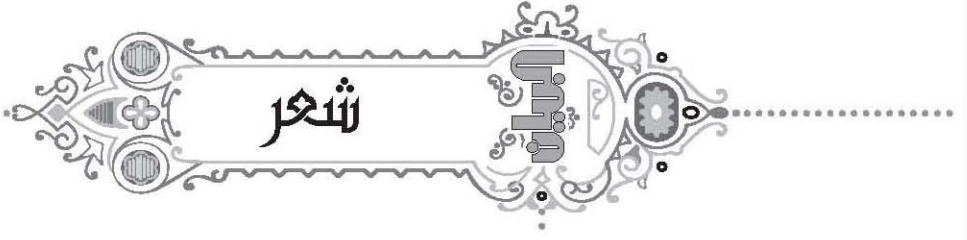


ملكوْتُ يَبْكِي إِلَى عُرْيِ كُلِّ الْفَضَائِلِ

شعر: د. أشجان هندي
(المملكة العربية السعودية)

ثُمَّ إِنَّ الْأَرْضَ لَمْ تَسْتَوْعِبِ الْأَحْزَانَ؛
كَلَّمَا سَأَلَ عَلَى الْكَوْكَبِ لَيْلَ جَدِّ لَيْلٍ؛
دَمَّ قَلْبُ الْأَرْضِ يَبْكِي
مَلَكُوتُ اللَّهِ يَبْكِي!
ثُمَّ إِنَّ الْأَرْضَ لَمْ تَسْتَوْعِبِ الْأَعْدَاءَ، وَالْعَمَلَاءَ، وَالْأَحْزَابَ،
وَالْفُرْقَاءَ
يَزْنِي الشَّرُّ؛ بَطْنُ الْأَرْضِ لَا يَسْتَوْعِبُ اللَّقْطَاءَ
وَحَمًّا وَقَابِلَةً وَحَمْلَ كَاذِبٍ بِالْخَيْرِ، أَوْجَاعٌ وَلَا نُورٌ مَعَ
الْأَرْوَاحِ يُولَدُ،
لَحْمٌ أَجْسَادٍ عَلَى الْأَرْضِ يَسِيلُ
كَلَّمَا سَأَلَ عَلَى الْأَجْسَادِ وَيْلَ جَدِّ وَيْلُ،
لَمَلَمَ الْعَاجِزُ فَكَّيْهِ،
وَلَمَّ الدَّمْعُ عَيْنِيهِ لِيَبْكِي
خَرَسَ الْعَاجِزُ يَحْكِي
دَمْعُ عَيْنِ الْأَرْضِ يَبْكِي
مَلَكُوتُ اللَّهِ يَبْكِي!
ثُمَّ إِنَّ الزَّرْقَةَ مَشْغُولَةٌ الْأَطْرَافَ بِالْغِيَمَاتِ
ضَاقَتْ بِالْفَضَائِلِ،
ضَاقَتْ بِزَوَاجِ الْقَمَرِ الشَّرْقِيِّ وَالْغَرْبِيِّ مِنْ عُرْيِ
السياسيين؛ لِلْمَتَعَةِ

حيثُ الشاهدُ الواحدُ مغسولٌ بأغنيةٍ عن النصرِ على سرعةٍ
 قذف الغيم بالهم،
 و زواجُ الغربة مغسولة الأوجاع بالأطماع؛
 إذا ما همَّ بالغيّماتِ تمّ ،
 و إذا ما تمَّ عمّ ،
 و التحمُّ قمرٌ زوجٌ بأقمارٍ فرادى فانقسم
 كثر الأزواجُ،
 فاقت المتعةُ حاجةَ الساسة للغسل صباحًا و مساء
 ضاقت الزُرقةُ بالأقمار تغزوها فضاءً ففضاء ؛
 و فضاءُ الله يبيكي
 ملكوتُ الله يبيكي!
 ثمَّ إنَّ العام؛ هذا العامُ قد جاءَ حزيناً
 كل عام صار وجهُ العام يأتينا حزيناً
 عامُنَا جاءَ حليقُ الرأسِ،
 حاسرُ الرغبةِ في تقبيلنا،
 زينُ الأشجارِ بالموتى، و مات
 ثمَّ إنَّ الأرضَ لم تستوعبِ الموتى؛ فماتت
 ثمَّ إنِّي ضقتُ بالحزنِ و ضاقَ الحزنُ بي؛
 فخلعنا بعضنا،
 و اخترتُ أن أبقى بلا حزنٍ،
 و أن أصفو،
 أشفُ،
 أتجلّى لحظةَ الكشفِ، و روعي إذ تخفُّ؛
 جسدي أخلعه فوق عَريِّ السَترِ للسترِ،
 و قلبُ الكونِ مكشوفاً؛
 يجفُّ
 ثمَّ إنِّي اخترتُ أن أمضي لأمضي
 ملكوتُ الله كشف
 ثمَّ إنِّي اخترتُ أن أصحو لأغفو
 هُزَّ أرضُ الله وافرش لي تحت سماءِ الله نوماً من حصير
 بشرٌ يأتون من رعب الكهوف، من المغارات السحقية
 إن أتوا ليلة الميَلاَد كي يزنوا جهراً بالضمير
 قل لهم: نامت على كشفٍ كبير.



حلم ليلة باروة

شعر: عبد المنعم رمضان
(مصر)

ها أنا أبحثُ عن قلبي
وعني
أملأ الأرض بأنفاسي
وأمشي
علني أحتاج أن أبني بيوتاً
أن أصلي في الهواء الطلق
أن تهتاجني الأوراق
أمشي
علني أرسم ما لا أستطيع الآن
أن أروي
وأن
ها أنا أنسل
أستلقي على الأعشاب
أغفو
ها أنا أرسم نهراً
أختفي حيناً

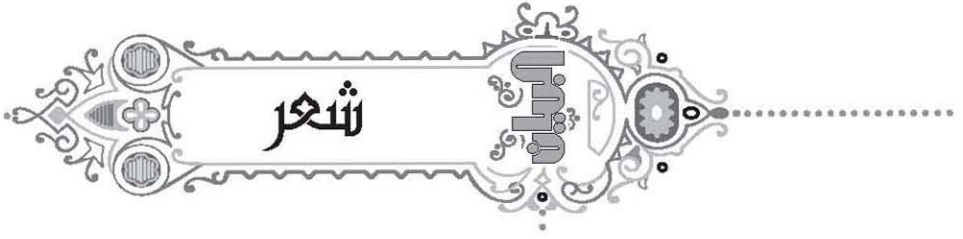
وَأَتِي
بِالْأَبَارِيقِ الَّتِي أَغْطَسْتُهَا
حَتَّى تَجَلَّتْ
بَعْدَمَا أَغْطَسْتُ نَفْسِي
هَا أَنَا أَرْسَمُ نَمْلَ الْأَرْضِ
وَالدِّيدَانَ
وَالْأَكْلَ الَّذِي أَطْهَوُ
وَمِيعَادَ اكْتِمَالِ الشَّمْسِ فَوْقَ الْبَابِ
الْوَقْتَ الَّذِي يَحْسُنُ
أَنْ أَمْتَلِكَ اللَّيْلَ
وَأَلْقِي فِيهِ
أَقْمَارًا
أَضَاءَتْ مَرَّةً
وَمَضَتْ
هَا أَنَا أَرْسَمُ كَوْخًا
رَبِّمَا يَصْلِحُ لِّلسَّكَنِ
وَلَا أَقْدِرُ أَنْ أَرْسَمَ مَا يَكْفِيهِ
أَنْ تَلْتَفَ بِالْكَفَّيْنِ حَوْلَ الرُّوحِ
تَعَصْرُهَا
فَتَخْرُجُ نَقْطَةً بَيَضَاءً
تَصْبِيحُ بَيْنَمَا عَيْنَاكَ
تَنْشَغَلَانِ
عَامُودًا
سَتَطْلُعُ مِنْهُ مِثْلُذَّةٌ
هِيَ الرَّأْسُ الْحَلِيقُ الْآنَ
تَغْرَسُ فِيهِ رِيشتَكَ الْقَوِيَّةَ
تَصْبِيحُ الْعَيْنَانِ وَالْأَذْنَانِ
تَغْرَسُ فِيهِ
يَكْتَمِلُ انْسِيَابُ الضَّوءِ

حول الخصر
والساقين
تغرس فيه
ريشتك القوية
تصبح إذ يضجُّ اللونُ
أعشاباً تغطي الرأسَ
والإبطين
والبقع الصغيرة في فضاء الصدرِ
أعشاباً من الرغب الخفيفِ
تروغ
في دورانها السريِّ نحو النبع
أرسمُ ربما كوخاً
وأرسمُ ربما عشرين فوق السقفِ
لكني سأعرف أن ما يكفي
لجعل الكوخ متراساً
وقافلة
هما جسمان
<http://ArchiveBeta.Sakhrit.com>
يتحدان

أعرف أن هذا الكوخ
لا يصلح للسكنى
فأهدمُ ما تبقى لي
وأحملُ حائل الألوان
أحملُ ريشتي والروح
أبحثُ عن يدٍ بيضاء
ساريتين
جسم ناحل عطشان
ليس يصحُّ
أن يغشاه
غير دمي

فأحمله
وأبحث عن مكانٍ
عامرٍ أبداً
وعن أفقٍ
وأقمارٍ
أضاءت مرةً
ومضت
ها أنا أرسم كوخاً،
ها أنا أخرجُ منه.





سَفْوَنُ الضَّيَاءِ

شعر: عصام ترشحاني
(فلسطين)

لَمَاءٌ يِرَانِي حَزِيناً
وَأَشْبَهُ جَرَحِ رَوَاهُ ،
لَمَاءٌ تَرَكْتُ لَهُ صُورَتِي
وَهِيَ تَبْحَثُ
عَنْ وَرْدَةٍ
أَشْعَلَتْهَا يَدَايُ ..
لَمَاءٌ .. بِلَوْنِ الرِّصَاصَةِ .
وَالْحَبِّ .. وَالْقَبْلَتَيْنِ ..
وِغَامِضِ رُوحِي
وَيَقْرَأُ فِي شُرُودِ الشَّجَرِ
لَمَاءٌ .. يُحَوِّمُ بِالنُّورِ حَوْلِي
وَحِينَ يَصِيرُ الْغُرُوبُ قَرِيباً
مِنْ امْرَأَةٍ أَرْتَدِيهَا
أَرَاهُ .. يُلْمَلِمُ خَلْفِي سَفُوحِي
لَهُ .. أَيُّهَا النَّازِفُونَ مِنَ الْوُجُدِ
دُمُ الزَّنْبَقَةِ
لَهُ أَنْحَنِي ..
أَنْحَنِي بِأَسْقَا
كَلِمَا قَامَتِ الْعَاشِقَةُ ..

صَبَاحاً ..

يجيء مع الماء ظلّي
وفي حالة
تسرح الخيل ..
قبل التجلي
أراه ..
- وأعرف أنّ حبيبي -
سيرحل عني
إلى .. بقعة
في الكتاب القديم ،
إلى .. بقعة
من ندى الأولين ،
إلى سوسن
من دم هائم وانتظار ..
إلى ما يحاith
شوق الجنون الخفي
لأنثاه .. أمّ النهار ..
وأعرف أنّ حبيبي
يرى في تحديّ الجحيم
ملاذ ..
<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>
لأهزوجة الحالمين
بحرية المنتهى
وأعرف كيف
بتلك البروق التي فيه
كيف بتلك الحواس التي
لا ترى ...
يعاين .. فيما يسمى السلام الذي
يتناوب بين الردى والحصار ..
فماذا ..
يخبئ هذا الجميل المدجج
بالحبّ والماء ..
والسيف والأضرحة ؟

هو الآن بين يديها ..

يشمُّ ذراها ..
ويصعد في كل لونٍ
يعانق سرو
السموات والأرض فيها
ومثل الينابيع
يوغل في كل شيء
ويكتظ .. يكتظ بالمدهشين ..
وبالمذهلات
هو الآن -
يشرب شاياً مع الطيبين ،
ويقرأ شعراً
له هالة الورد ..
والحلم حيناً
وحيناً .. له ..
هالة الزلزلة
عميق حبيبي ..

كبحر من الكائنات ،
رهيفاً .. ككوثر زهر النساء ،
جسوراً .. كأنشودة الفاتحين ،

ورعد الدماء ..
هو الشهداء جميعاً ..
إذا ما ادلهمم الفناء
ونادت مآذن كل المساجد ..
أجراس كل الكنائس
حي على النصر ..
حان الوضوء الإلهي
حانت ..
صلاة المدي الملحمي
لسقف الضياء ..
هو الانفطار النجى
لشعب البنفسج ،
في ساعة الصبر
أن ارتجاف السماء ..